

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
Departamento de Lengua y Literatura Francesa



**TESIS DOCTORAL**

**Estudio del universo poético de Pierre Jean Jouve**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**José Antonio Millán Alba**

**Madrid, 2015**

TP  
1984  
099-I

José Antonio Millán Alba



x- 53-073928-2

ESTUDIO DEL UNIVERSO POETICO DE PIERRE JEAN JOUVE

TOMO I

Departamento de Lengua y Literatura Francesa  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1984



BIBLIOTECA



Colección Tesis Doctorales. Nº 99/84

© José Antonio Millán Alba  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1984  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-17647-1984

A Pilar



### INTRODUCCION

"Es necesario salir deliberadamente del círculo encantado de la problemática del sujeto y el objeto e interrogarse sobre el ser. Comprender no es entonces un modo de conocimiento, sino un modo de ser, el modo de ser que existe al comprender"  
(Paul Ricoeur).

#### Algunas cuestiones preliminares

Cuando comencé este trabajo, el problema fundamental en el que me parecía contenerse el acercamiento a la literatura era una cuestión de metodología. ¿Qué hacer, como lector primero y, posteriormente, ante un grupo de alumnos, con un texto literario? Dicho de otra forma, como lector, la literatura se reducía a un problema crítico.

Hoy en día la cuestión se me plantea casi en los mismos términos, salvo que las numerosas preguntas inherentes a la primera han cobrado un perfil más nítido y sus dimensiones se han ido desplazando del ámbito inicial. En efecto, consideradas globalmente, las diferencias entre las distintas escuelas críticas (1) pueden reducirse a dos. En un primer grupo -exégesis patristica, marxismo de un Lukacs y de un Goldmann, y crítica psicoanalítica-, el punto de llegada es conocido previamente y no cabe modificación alguna; cualquier posible, por ejemplo, incoherencia, está de antemano resuelta

por la referencia a un segundo texto que indica la dirección en que debe leerse el anterior.

El segundo grupo -crítica filológica y estructuralismo- no conoce el punto de llegada, pero, sí, en cambio, la forma operacional de análisis del texto. En este segundo grupo, la crítica filológica descuida el campo de las relaciones intratextuales, mientras que la estructural elimina lo histórico.

El problema que automáticamente se plantea es el de la posible unión de las escuelas críticas. Mientras nos mantenemos en un plano estrictamente técnico, es decir, epistemológico, las diferencias pueden ser relativamente subsanables. Pero las que se producen en este plano remiten a otras concernientes a la estructura teórica de cada sistema. No cabe, pues, distinguir método y doctrina. Si cupiera la distinción resultaría, igualmente, de una postura teórica previa. En ciencias humanas, la ausencia de teoría no esconde sino un propósito teórico deliberado. Serge Doubrovsky lo muestra muy bien en sus reflexiones acerca de la lectura ingenua (2). Paul Ricoeur lo anota a su vez: "No podemos contentarnos con distinguir método y doctrina. Ahora sabemos que en las ciencias humanas la "teoría" no es un añadido contingente; es constitutiva del objeto; es constituyente (3).

Tomemos la cuestión por otro camino: el problema de la interpretación. La recepción de un enunciado obedece al principio general de pertinencia. El receptor interpreta

cuando, al no encontrar la pertinencia de ese enunciado, intenta que ésta se revele. Ahora bien, ¿cuándo es un enunciado suficientemente pertinente? ¿Cuándo no está autorizada la interpretación? El positivismo crítico encontrará difícil respuesta a estas cuestiones y a otras similares.

El psicoanálisis presenta, a este respecto, un caso límite. En él, la tópica es condición para el descrifamiente (4), es decir, tiene valor de descubrimiento. No cabe aquí separación alguna entre método y doctrina.

Todorov recoge el problema a partir de la ideología: "Le contenu des normes de la pertinence est variable, en fonction du cadre idéologique dans lequel on se situe" (5). Es decir, ninguna interpretación está libre de presupuestos ideológicos y ninguna es arbitraria en sus operaciones. "La détermination entre stratégies de l'interprétation et histoire sociale passe pour un relais, qui est l'idéologie elle même" (6). Como si quisiera decirnos: Cualquier método crítico es válido siempre que no engañe, siempre que advierta de antemano de aquéllo que lo constituye. Y termina Todorov con una observación que me parece de gran riqueza: "(...) c'est mon destin historique, si j'ose dire, qui m'oblige à rester dans une double extériorité, comme si le "dehors" avait cessé d'impliquer un "dedans". Ce n'est pas une supériorité, ni forcément une malédiction, mais bien plutôt un trait constitutif de notre temps précisément, que de pouvoir don-

ner raison à chacun des camps opposés, et de ne pas savoir choisir ~~après~~ eux; comme si le propre de notre civilisation était la suspension du choix et la tendance à tout comprendre sans rien faire" (7).

Entre otros aspectos, la observación introduce tres elementos nuevos que me interesa resaltar: por un lado, el personal "je", y por otro los términos "historique" y "comprendre". Volveré en seguida sobre ello.

Así pues, dos órdenes fundamentales de diferencias entre las distintas escuelas críticas:

- Técnicas o epistemológicas
- Aquellas que atañen a la función interpretativa.

Método y doctrina se implican mutuamente. En cada acto de interpretación, cada escuela va configurándose como tal.

Planteadas así las cosas, la primera cuestión a la que hice referencia cobra unos perfiles más nítidos. ¿Qué hacer, como lector, ante un texto literario? La cuestión rebasa los límites en que la situara el positivismo historicista. Se trata del problema de la lectura. En La Psychanalyse du feu (8), Bachelard efectuaba ya la inflexión de los términos. Hoy en día, Michel Charles, en Rhétorique de la lecture (9), ha replanteado el problema de modo sistemático.

Tres aspectos integran la cuestión. El primero es la presencia de un "yo que lee" (el "je" que vimos en la cita

de Todorov). El segundo es la noción de "texto", y el tercero, ya de forma más específica, la noción de "texto literario". La respuesta debe tener en cuenta cada uno de los tres componentes (10).

Soy yo, pues, quien me propongo comprender un texto. Y aquí encontramos otro de los términos de la reflexión de Todorov: "comprendre". Nos encontramos, por lo tanto, en el dominio de la hermenéutica. En este ámbito me serviré de tres trabajos de Paul Ricoeur: Finitude et culpabilité, Le conflit des interprétations.- Essais d'herméneutique, y La métaphore vive (11).

Puesto que soy yo quien lee, no cabe que renuncie a mi propia índole personal, excepto que dedida alienarme en el hecho mismo de leer. En este sentido, la observación de Umberto Eco sitúa el problema en sus justos límites: "No obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos, cada gozador tiene una concreta situación existencial (...) de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según una determinada perspectiva individual" (12). Sólo partiendo de este hecho la reflexión abstracta de orden epistemológico se convierte en reflexión concreta. Junto a ello, el yo introduce la cuestión de la historicidad.

Es aquí donde el marxismo de un Lužáns expulsa al sujeto a partir de su teoría acerca del arte como reflejo objetivo de la realidad: "El fundamento de todo conocimiento



justo de la realidad, ya se trate de la naturaleza o de la sociedad, es el reconocimiento de la objetividad del mundo exterior, esto es, de su existencia independiente de la conciencia humana. Toda concepción del mundo exterior no es mas que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella. Este hecho fundamental de la relación de la conciencia con el ser se aplica asimismo, por supuesto, al reflejo artístico de la realidad" (12b). El objeto es, pues, independiente del sujeto: "Porque cuando el detalle no se hace directamente evidente como elemento necesario a partir del conjunto, es, en cuanto elemento de la obra de arte, casual, y su elección como detalle es arbitraria y subjetiva" (13). En la pretendida dialéctica de Lukács yo-realidad, el yo resulta eliminado. Por lo demás, continuamos inmersos dentro del círculo objeto-sujeto.

Este mismo principio mimético del sujeto respecto del objeto se encuentra en Goldmann (14). El referente de un texto no es otro que la realidad histórica, pues las estructuras de la obra repiten las estructuras de la historia, es decir, son miméticas respecto de ésta. El postulado que se esconde tras ello es un realismo de corte racionalista en el cual cualquier manifestación imaginaria o pulsional, la "concreta situación existencial" referida hace unos instantes por Eco, será automáticamente tachada de idealismo. Es precisamente esta expulsión del yo de una estructura objetiva independiente del sujeto lo que va a permitir la vinculación con el es-

tructuralismo. Dentro de la crítica marxista sólo Pierre Bar-beris (15) escapa a esta concepción, aunque participe de la cualidad radicalmente "objetiva" del texto literario: "Objet, au sens fort et plein du terme, le texte a ses propres lois que le font échapper aux prétentions minorisantes de la petite histoire" (16).

Si el texto no es sino objeto, como quiere Barberis, Barthes tiene razón, y mi discurso crítico no puede ser otra cosa que tautológico, excepto que se convierta en una paráfrasis, como quería el positivismo historicista. El análisis de Doubrovsky (17) a este respecto es lucidísimo. Por otra parte, Barthes no engaña: "(...) le discours critique -comme d'ailleurs le discours logique- n'est jamais que tautologique: il consiste finalement à dire avec retard, mais en se placant tout entier dans ce retard, qui par là même n'est pas insignifiant: Racine, c'est Racine, Proust, c'est Proust" (18). Y comenta Doubrovsky: "Ce "retard" de Barthes me rompt en rien cette tautologie: il la redouble, si l'on peut dire" (19).

¿Qué ha ocurrido con el método dialéctico propugnado por Lukács? Sencilla y simplemente, ha desaparecido, pues lo dialéctico y lo tautológico son excluyentes. Sin embargo, en lo que sí coinciden Barthes y Lukács es en la teoría del reflejo del segundo, pues mi discurso crítico, puesto que tautológico, sólo puede "reflejar" lo que el texto de suyo dice.

Pero, al mismo tiempo, yo lector repito las mismas leyes objetivas que el texto repite. En suma, tanto texto como lector, en cuanto que objetos, no somos sino cosa; la paradoja estriba en ser, al mismo tiempo, cosas pensantes, es decir, objetos que se piensan. Sin duda alguna, el problema del distanciamiento histórico entre el texto y el lector ha sido anulado. Pero, ¿a qué precio? Barthes hace bien en separar "verdad" y "validez" (20), puesto que, para él, la "verdad" antecede al método. Es ésta una de las "verdades" que el estructuralismo raramente trasluce: la existencia de un orden categorial absoluto que está ahí independientemente del sujeto, análogo al concepto marxista de "estructura". Ello es, precisamente, lo que le justifica como ciencia, y por lo que sus procedimientos operacionales resultan similares a los de las ciencias positivas. Paul Ricoeur lo anota a su vez; "Le structuralisme appartient à la science; et je ne vois pas actuellement d'approche plus rigoureuse et plus féconde que le structuralisme au niveau d'intelligence qui est le sien" (21). Y, refiriéndose a la antropología estructural: "si l'herméneutique est une phase de l'appropriation du sens, une étape entre la réflexion abstraite et la réflexion concrète, si l'herméneutique est une reprise par la pensée du sens en suspens dans la symbolique, elle ne peut rencontrer le travail de l'anthropologie structurale que comme un appui et non comme un repoussoir" (22).

El problema se plantea, nuevamente, a partir del hecho

de la historicidad en la relación de comprensión. Para el estructuralismo la relación es objetiva e independiente del observador, pues las leyes lingüísticas tienen lugar en un nivel inconsciente, no reflexivo. Se trata, por lo tanto, de un sistema que, tal cual enuncia la fonología, pasa del estudio de los fenómenos lingüísticos conscientes a los de su infraestructura inconsciente, constituyendo un sistema absoluto y clausurado, notas estas últimas que permiten el que las estructuras contenidas en el nivel metalingüístico sean las mismas que las inmanentes al lenguaje. Sobre este principio se configuran los estudios de Greimas (23), y resulta la tentación continua de un Maurice Blanchot (24).

Continuamos, pues, dentro de un proceso absoluto de objetivación del texto literario. Ahora bien, cabe hacer la misma observación que hace unos instantes: un orden planteado como inconsciente no puede pensar. La relación histórica de comprensión ha sido eliminada al resultar el sistema independiente del observador. La distancia entre el yo-texto y el yo-lector es anulada mediante el sencillo mecanismo de expulsar el yo de los dos ámbitos.

Pero el estructuralismo presenta un segundo problema derivado del anterior. Se trata de la intransitividad del signo lingüístico o, si se prefiere, de su no transcendencia, de la "in-significancia" del lenguaje, frente al concepto kriste-viano de "signifiance" (25). El estructuralismo opera en el plano de la lengua y la norma; en él, el universo de los sig-

nos está clausurado. Por el contrario, el plano del habla queda excluido. En el nivel anterior, las relaciones son fijas e inmutables.

Volvemos a encontrarnos, de esta forma, dentro de una abstracción, pues no veo cómo pueda accederse al segundo plano -la lengua y la norma- abandonando el primero -plano del discurso y del habla-. La literatura se produce en el dominio del habla, lo cual implica que resulte posible la producción de enunciados:

- . inéditos
- . con una referencialidad
- . resultado de una combinación libre
- . con una dimensión histórica

Estas cuatro notas son negadas en el plano de la lengua. Ante el problema de la metáfora, el estructuralismo lo soluciona acudiendo a la función metalingüística, es decir, poniendo en relación una secuencia del discurso con el código y no con el referente (26), lo cual equivale a negar la referencialidad lingüística, es decir, a quitar al lenguaje toda posibilidad de captación de la realidad, al tiempo que la "generación" -en la significación de la gramática generativa- de nuevas realidades, valga decir, de enunciados inéditos. La "opera aperta" que reclamaba Umberto Eco, resulta puro idealismo.

Jakobson es a este respecto terminante: "La logique symbolique n'a cessé de nous rappeler que les significations

linguistiques constituées par le système des relations analytiques d'une expression aux autres ne présuposent pas la présence des choses" (27). Y en un nivel analítico tiene razón, pero olvida que existe un plano sintético, cuya intencionalidad estriba precisamente en la superación de la inmanencia (28), es decir, la de la apertura a la alteridad. Por otra parte, si cabe la simbolización es porque antes existe lo simbolizable; en un lenguaje grato a los temáticos, un "horizonte" del mundo. A este respecto es conocida la anécdota ocurrida en uno de los coloquios de Cerisy La Salle entre Nathalie Sarraute y Jean Ricardou y comentada en Madrid por esta última, según la cual cuando Nathalie Sarraute escribe "había una muchacha en la playa", Jean Ricardou sólo ve en ello "una" (artículo), "muchacha" (sustantivo), "en" (preposición), "la" (artículo), "playa" (sustantivo), mientras que lo que yo veo, decía Sarraute, es un cuerpo de mujer en una playa.

Es estructuralismo no parece dar cuenta de los movimientos que se producen en el discurso. La "estructura" se opone, así, a lo "estructurante" del generativismo, de la misma forma que la noción de "sistema" se opone a la de "proceso". Frente a la semiología (ciencia de los signos en el sistema), existe una semántica (ciencia del empleo de los signos en el discurso), el tercero de los aspectos del componente lingüístico considerado por la gramática generativa, en el cual la distinción entre sincronía y diacronía cobra una dimensión distinta a la operada por Saussure.

& & &

El psicoanálisis aborda nuestra primitiva cuestión recuperando la noción de existencia.

No voy a examinar aquí prácticas psicoanalíticas concretas, como la psicocrítica de Mauron (29), o la progresivo-regresiva del Baudelaire de Sartre (30). Me limito a ciertos conceptos de orden general que atañen directamente a mi pregunta inicial. Valga decir, de modo excesivamente amplio, que ambas me resultan de gran riqueza en aquello que pretenden. -Una cierta inclinación personal y un mayor rigor y coherencia metodológicos hacen que me resulte más próximo el discurso crítico de Mauron.

Es Ricoeur (31) quien acuña la expresión "semántica del deseo" para señalar el giro que procura el psicoanálisis en su examen de la existencia como problemática pulsional. Todo movimiento del yo encuentra aquí su origen. De esta suerte, la teoría psicoanalítica va a limitar las reglas de una técnica crítica a una semántica del deseo. Ello implica que el psicoanálisis sólo pueda encontrar lo que busca. Mientras la vida se reduzca a lo meramente pulsional, el psicoanálisis tiene razón. La existencia que éste descubre es la existencia como deseo. La noción realista de "objeto" comienza aquí a resquebrajarse, puesto que la nueva relación que la teoría psicoanalítica plantea es la que se produce entre significa-

ción y deseo, lo cual conlleva una superación de la reflexión abstracta hacia la existencia. La noción de "dynamismo" cobra, bajo esta óptica, una importancia fundamental.

Como tendremos más tarde ocasión de comprobar, Pierre Jean Jouve otorga al lenguaje este mismo carácter pulsional: el lenguaje se enraiza en el deseo (cf., a este mismo respecto, el poema "L'arbre mortel"). Y en lo que atañe a las significaciones (32), éstas se organizan en un "lugar" distinto al de la conciencia inmediata, lugar que reviste una dimensión regresiva muy concreta en el origen. Cabe hablar, así, de una "arqueología del sujeto" (33), o de la existencia como arqueología, puesto que los movimientos posteriores se explican por los primeros.

Ahora bien, si las significaciones se configuran en un lugar distinto al de la conciencia inmediata, el segundo problema que la teoría psicoanalítica plantea es el de la noción del sujeto como conciencia. De esta forma, resulta necesario remitir el conocimiento de sí, en una dirección regresiva, hacia lo arcaico. Junto a las estructuras objetivas indicadas antes, el psicoanálisis nos muestra la existencia de unas "infraestructuras" dominadas por lo pulsional, tan "inconscientes" como las primeras. El problema surge al otorgar Freud a éstas el mismo carácter de realismo objetivo que vimos se daba a las anteriores.

No obstante, el interés que para la crítica literaria ofrece el psicoanálisis es grande, puesto que, en él, los



sueños se estructuran como narración. Es decir, lo que la teoría psicoanalítica conoce no es directamente la pulsión, en sí misma, sino una representación. Es más, sólo en su ser de representación lo pulsional es cognoscible: "Une pulsion ne peut (...) être représentée dans l'inconscient autrement que par la représentation. Si une pulsion n'était pas liée à une représentation (...), elle resterait totalement ignorée de nous" (34).

¿Qué quiere ello decir? En primer lugar, que el "objeto interno" manifestado por el psicoanálisis sólo lo es en tanto que cognoscible; sólo existe como realidad diagnosticada. ¿Y diagnosticada por quién? Por un otro.

Es este el principio de relativización del objetivismo psicoanalítico: el inconsciente resulta configurado por una epistemología hermeneútica. Es "sujeto" para mí, pero soy yo quien lo constituye como objeto de comprensión. El inconsciente "no es absolutamente, sino relativamente a la hermeneútica como método" (35).

El segundo aspecto que el psicoanálisis pone en entredicho es el de la certeza de la conciencia inmediata. Si los antiguos situaron la certeza del conocimiento en la realidad objetiva exterior a la conciencia inmediata, el cambio operado por Descartes resulta de una inversión de los términos. Para el psicoanálisis, la conciencia es tan oscura como el inconsciente. Cabe decir que si resulta necesario elaborar

una simbología del inconsciente, es igualmente necesario elaborar una simbología del consciente.

Ricoeur propone la fórmula de la conciencia como tarea, lo cual implica ya un principio de relativización de lo consciente. ¿Qué se entiende por conciencia como tarea? Que la adecuación de si a si no está en el comienzo sino en el fin. Al ser tarea, la conciencia es, pero también por ser tarea, no es completamente. Tal proposición sintetiza con notable riqueza el trayecto de la poesía de Jouve. Si la conciencia es tarea, quiere ello decir que no es origen, sino fin. Planteadas así las cosas, lo que se produce es una relación no ya realista, sino dialéctica, entre la conciencia y el inconsciente, de acuerdo con el título de la obra de Jung (36). Es precisamente esta relación, establecida en los mismos términos, lo que impide que Jouve pueda ser adscrito al movimiento surrealista, por mas que haya afinidades indiscutibles. Jouve no abandona nunca el plano de la conciencia, la cual designa en él un movimiento que destruye (valor accidental de la negación y el verdugo interior) continuamente su punto de partida, y sólo está seguro de sí al final.

En una gran medida, tal relación es, para el psicoanálisis, cuando menos, problemática. Tomemos los significantes llave de la teoría psicoanalítica: Padre, Madre, Falo, Muerte. Todas las restantes cadenas de significantes están ancladas en estas cuatro. El término que aquí interesa resaltar es la noción de "anclaje". El inconsciente representa

unos factores regresivos y de repetición que constituyen tal anclaje. ¿Cómo es posible entonces la dimensión progresiva de la conciencia? Ricoeur lo plantea en los siguientes términos: ¿Qué ocurre cuando se da al inconsciente freudiano otro correlato que la conciencia transparente, inmediatamente cierta de sí? ¿Qué ocurre con el realismo del inconsciente cuando se le sitúa en una relación dialéctica con la apercepción inmediata de la conciencia de sí? (37).

El propio Ricoeur da la respuesta. La conciencia es del orden de lo terminal; el inconsciente lo es del primordial. Las dos explicaciones no sólo no se excluyen sino que se superponen. En efecto, el movimiento que ofrece Jouve es estrictamente dialéctico: A, no A (en donde los componentes se oponen a los de A), y C, síntesis o movimiento de superación. Se dan en él una serie de significantes llave de doble funcionalidad; una de ellas pertenece al orden de lo regresivo; la otra, al de lo progresivo, pero el componente es el mismo, y lo que es aún más importante, el movimiento que procura es también el mismo.

Resulta necesario encontrar, por lo tanto, una serie de significantes que escapen al movimiento regresivo, esto es, al anclaje que opera el psicoanálisis, y, en el caso concreto de cada texto, examinar los distintos campos semánticos que procuran.

Ricoeur encuentra estos significantes en las "figuras"

de la "Fenomenología del Espíritu" de Hegel. Si el psicoanálisis propone una regresión hacia lo arcaico, la fenomenología del espíritu propugna un movimiento según el cual cada figura encuentra su sentido no en la que le precede, sino en la que le sigue; la conciencia es llevada fuera de sí en un hacia adelante en el cual cada etapa es abolida y contenida en la siguiente (ver, a este respecto, el poema "Phénix I"). Tal movimiento es la dialéctica misma de las figuras, en virtud de la cual el sujeto es sacado de su infancia, arrancado a su arqueología (38). Se trata, pues, de la génesis del espíritu en el discurso (la "parole vraie," en Jouve), sin que quepa la reducción de estas figuras a los significantes llave psicoanalíticos.

Jouve ofrece un caso muy concreto de esta doble vectorialidad hermeneútica, que sólo se justifica por ser vectorialmente dobles los campos semánticos, en la negación. Negación con referencia en la materia -la "cosa" inconsciente, el "objeto" plural y colectivo en la obra de Jouve, región específica del inconsciente-, y negación con referencia en el espíritu. Tal fenómeno cabe enfocarlo de dos maneras: mediante el análisis, en cuyo caso tanto el estructuralismo cuanto el psicoanálisis resultan igualmente fecundos al mostrarnos un movimiento de oposición, o bien, mediante una síntesis del orden de la que opera la dialéctica hegeliana, en donde la oposición queda anulada (véanse, a este respecto, sintactemas del orden "prendre éternel", y la problemática referencial

que plantean). Sin este segundo movimiento, la poesía de Jouve resulta ininteligible.

Ricoeur opera la integración de las dos hermenéuticas en el Edipo Rey, dentro de unos términos que tienen su correlato exacto en el movimiento de doble negación lingüístico y temático en la obra de Jouve. Edipo Rey pertenece a la tragedia del sexo, pero, al mismo tiempo, supera este plano isotópico. El castigo, Edipo cegándose, tiene, igualmente, una doble dimensión: pertenece también al drama del conocimiento de sí, y proviene de la pareja Edipo-Tiresias. Este último, el vidente, está ciego; Edipo ve con sus ojos, pero es invidente. Al perder la vista en virtud del castigo, recibe la visión. Así, el castigo, como conducta masoquista, concluye Ricoeur, se convierte en la noche de los sentidos, del entendimiento y de la voluntad (39). En Jouve encontraremos el mismo valor de lo nocturno.

Ha sido el propio Freud quien ha venido señalando el camino: "Où 'ça' était, 'je' dois devenir" (40). Pero soy yo, a la postre, tanto en el acto de escritura cuanto en el de la lectura. Uno y otro me devuelven al seguimiento del cosmos en el lenguaje, pues es en un lenguaje donde el cosmos accede a la expresión, y, por la expresión, el lenguaje me remite de nuevo al mundo, pues el lenguaje dice algo y lo dice de algo. En este sentido, el lenguaje es, propiamente, "hermeneia".

Es en este punto donde puede producirse una superación

del círculo cerrado objeto-sujeto. Dar un método a la comprensión equivale a volver a los presupuestos del conocimiento objetivo, es decir, a la interpretación como estrategia; pero, al mismo tiempo, no cree posible la comprensión sin el desvío del método. A este respecto, Gadamer puede afirmar: "Nada mas lejos de mi intención que el megar que el trabajo metodológico sea ineludible en las llamadas ciencias del espíritu. Lo que tenemos ante nosotros no es una diferencia de métodos, sino una diferencia de objetivos de conocimiento (...). La comprensión no es nunca un comportamiento subjetivo respecto de un objeto dado, sino que pertenece a la historia efectual, esto es, al ser de lo que se comprende" (41).

El desvío que, al hilo de la hermenéutica de Ricoeur, he venido operando, estriba en substituir una epistemología de la interpretación, esto es, comprender como modo de conocimiento, por una ontología de la comprensión en el lenguaje, esto es, la dimensión que el acercamiento a un texto literario tiene como modo de comprensión de sí.

& & &

A la luz de lo expuesto, la operación crítica se concibe como "trayecto" (42). Las conclusiones, pues, de este trabajo, no pueden ser deslindables del trayecto mismo, lec-

ción que cabe obtener de los presupuestos de la llamada "nouvelle critique".

& & &

#### Objetivo del trabajo y principio metodológico empleado

"Ne semble-t-il point à première vue que, pour bien percevoir une langue et l'embrasser dans son ensemble, il faille connaître tous ceux qui existent et ceux mêmes qui ont existé, à moins qu'on ne l'examine de l'intérieur, comparant entre elles seules ses parties, ce qui peut conduire à trouver une ordonnance logique"  
(Mallarmé, Les mots anglais)

El objetivo de la presente tesis es el estudio de la obra poética de Pierre Jean Jouve. Entiendo por ésta los cuatro volúmenes de poesía recogidos por Mercure de France bajo el título genérico de Poésie, comprendiendo la totalidad de su obra de poesía.

La razón de escoger la poesía, y no la obra narrativa, como objeto de estudio se debe ante todo a una preferencia de orden personal. Pero cabe aducir una serie de razones accidentales que hacen aconsejable la elección. En primer lugar, Jouve es considerado comúnmente como poeta. En segundo

lugar, la crítica le considera, también comúnmente, como poeta místico. ¿Corresponde el calificativo a su intento? La expresión "poesía mística" roza unos márgenes de contenido sumamente fluctuantes; resulta necesario delimitar tal espacio literario.

La tercera razón es de orden meramente formal. Jouve no dejó nunca de escribir poesía, pero sí dejó de escribir novela. El mismo comenta el hecho sin llegar a encontrar una razón suficiente que explique el porqué de ese agostamiento radical: "Je n'ai plus écrit de roman après LA SCENE CAPITALE. Toute recherche dessujet s'est terminée par un refus intérieur; toute considération sur "l'art du roman" aboutit à des conclusions négatives. Je pensais d'une part que je n'irai pas plus loin dans l'expression, tel que je devais la concevoir. D'autre part l'invention s'est trouvée invinciblement ramenée vers l'expérience concrète, ce qui me semblait insatisfaisant. J'ai voulu proposer diverses explications au fait que je renonçais à poursuivre une oeuvre de roman; la plupart des explications ne m'ont pas convaincu" (43).

Por otra parte, la obra narrativa de Jouve remite necesariamente a la obra poética. En él, el texto narrativo ofrece al final la misma dimensión que el texto poético; la emergencia de significaciones y la exploración de zonas de imágenes, matriz de expresión poética en Jouve, son comunes a los dos campos. Existe, en principio, un propósito deliberado de separación de éstos, tarea que no llegará a cuajar.



"Lorsque j'abordais le genre roman, je ne voulais rien moins que le roman "poétique". Je me proposais le style de roman dans une langue de pure prose absolument différente de la langue de poésie. Je voulais les moyens et les fins du roman, dont la tension ne se produit pas entre des systèmes d'images, mais entre des réalités et caractères de personnages" (44). Pero pocas líneas más adelante encontramos ya hecha la unión entre los dos campos. "Il m'a semblé pourtant que le personnage du romancier poète (el subrayado es mío) n'était pas tout à fait semblable à celui du pur romancier. La tendance du poète est de faire le personnage unique, le personnage symbole" (45).

La estructuración literaria de Jouve es siempre de orden poético, y nunca estrictamente narrativa. La obra poética es, de esta suerte, la más numerosa, abarcando un período de tiempo más amplio. Parecía, pues, lógico estudiar la poesía aunque ello conllevara mayor número de análisis en razón del mayor número de textos.

& & &

La obra de Jouve ofrece una notable resistencia a la penetración crítica. Paul Alexandre advierte del hecho. "Une première caractéristique de l'art jouvien, aussi bien poétique que prosaïque, c'est la dureté de la matière de



tension organisée entre les mots, c'est le "chant"; sur les mystères de l'association d'idées et des colorations, entre souvenirs, émotions et désirs, provoqués par les mots" (51). La creación verbal resulta, en Jouve, de orden semántico. Y de la misma forma que la comprensión de un texto lógico -racional sólo es posible partiendo del estudio de las palabras que lo componen, con el fin de establecer la estructura semántica del mismo, resulta necesario una operación idéntica en lo que atañe al discurso imaginativo, simbólico o pulsional; un sentido indirecto se engarza necesariamente en otro directo que le precede, cuya significación es capaz de transgredir. La estructuración semántica dentro del sintagma es, a mi entender, el único medio capaz de dar cuenta de esa transgresión. El estudio de la obra poética de Jouve resulta, así, el estudio de la palabra poética del mismo.

La primera orientación del presente trabajo resulta ser, por lo tanto, de orden semántico, y quizá pueda considerarse también como su primera aportación. Hasta el momento no se han efectuado, de modo sistemático, análisis y definiciones sémicas a un corpus de obra completo y extenso. Si bien la semántica actual es riquísima en lo que atañe a su desarrollo teórico, faltan una serie de trabajos de orden práctico aplicados a los textos literarios, en donde sea posible apreciar su rentabilidad en lo que atañe al acercamiento crítico. Hacerlo ha supuesto una dificultad adicional respecto de la terminología, pues ha sido necesario unifi-

carla procurando que los términos significasen en una dirección precisa y continua. En este aspecto, el léxico que se presenta a continuación responde a una necesidad de reelaboración en la mayor parte de los términos, y viene siendo parejo al análisis de los propios textos de Jouve. Hoy en día continúo en la misma labor.

Las dos grandes vías de acercamiento al significado responden a un enfoque formal como el que procura la semántica estructural (como ejemplo más representativo cabe citar la Sémantique structurale de Greimas, Larousse 1976) y, en cierto sentido, la semántica lógica (cf. O. Ducrot, La proeuve et le dire, Répères, Mame, 1974), así como un enfoque de orden psicológico (cf. H. Hermann, Introduciton à la psycholinguistique, Larousse 1952). Tanto el análisis que aquí se emplea cuanto el principio de unificación de los términos parten de la semántica generativa, atendiendo a los tres componentes que ésta opera en el signo lingüístico: fónico, morfosintáctico y semántico. En tanto que la semántica formal se cife exclusivamente a la descripción lingüística de la forma (componente fónico y morfosintáctico), sólo la generativa observa el hecho de que la estructura profunda del significado procura una configuración total del enunciado, pudiendo establecerse, a partir de ella, un universal de forma y sentido.

Frete a la excesiva rofundidad del comentario de Alexandre, Starobinski, amigo, albacea testamentario y prin-

cipal comentarista de Jouve, esboza ya un camino de penetración en los textos: "L'oeuvre de Jouve se laisse malaisément transcender: elle veut que l'on transcende avec elle, et non pas en dehors d'elle". Este será, pues, el camino a seguir; el examentde la lógica interna de la obra hasta su anulación como palabra poética. Y continúa Starobinski: "Il est vain de se demander si Jouve est un auteur difficile (comme il semble à beaucoup). Il ne s'agit pas en fait, de la difficulté intrinsèque de cette oeuvre, mais de l'effort qu'elle exige du lecteur pour se laisser complètement appréhender (...) Recevoir le poème devient alors un acte, où la part du lecteur est presque aussi grand que celle du poème" (51).

En efecto, hay obras cuya lectura exige un esfuerzo mayor que otras por la riquísima variedad de planos isotópicos en los que operan, por lo arduo de su exploración y por las transformaciones que hacen sufrir al componente lingüístico. La obra de Jouve es de estas últimas; sin duda alguna, la comodidad intelectual no tiene aquí cabida. Pero todo texto contiene dentro de sí sus propias pautas de lectura; descubrirlas exige un esfuerzo de lectura en relación directa con el grado de intensidad con que el propio texto fue creado.

Así pues, el trayecto crítico tendrá lugar dentro de la obra, y no fuera de ella ("et non pas en dehors d'elle", como quería Starobinski). Será, por lo tanto, Jouve quien permita comprender a Jouve. De esta suerte, la metodología empleada resulta ser de carácter inmanente al texto, sin que

ello implique la anulación de los niveles referenciales concuer-  
nientes a los distintos discursos, así como tampoco la presen-  
cia de los posibles intertextos. No he practicado, por lo tan-  
to, ni una crítica genética ni una crítica de fuentes; los ni-  
veles pre-textuales quedan, de esta forma, abandonados, y los  
distintos intertextos que hayan podido encontrarse se examinan  
en la medida en que resultan funcionales, en que constituyen  
otras tantas hiladas que configuran la urdimbre general, pero  
no por un afán estrictamente comparatista. Tampoco entro, así,  
en el examen de la vida de Jouve; es en la suma concreta de  
sus libros donde hay que buscar a un escritor; lo contrario  
equivaldría a afirmar que, para éste, sus libros son un añadi-  
do contingente. Bajo el punto de vista literario, es decir,  
respecto de ese fenómeno tan particular de existencia (52),  
de modo de ser y de hacer en el lenguaje en que estriba la  
literatura, la vida de un escritor sólo explica aspectos par-  
ciales y anteriores a la obra y, desde luego, no da cuenta de  
la dimensión ontológica que para el propio autor implica la  
creación verbal (53). En cualquier caso, la relación vida-  
obra en Jouve ha sido perfectamente estudiada por Simonne  
Sanzenbach en su libro Les romans de Pierre Jean Jouve. Le  
romancier en son miroir. Vrin, 1972; los datos que puedan ne-  
cesitarse están en él recogidos.

¿Por qué un universo? El título tiene evidentes resonan-  
cias richardianas (L'univers imaginaire de Mallarmé), y de  
hecho, cabría haber respetado su título ("embrassant par

l'image la totalité du monde virtuel, l'univers"), pero éste responde a la propia concepción de Jouve. "Univers: l'extérieur comme l'intérieur, la pensée comme la rêverie et tout l'instinct, hier et demain, ce qui est défini et ce qui ne saurait être défini" (54). El empleo del término "univers" no resulta, por lo tanto, analógico, sino esencial a la obra de Jouve, en el sentido de que expresa su esencia de ser. Un primer acercamiento a la microgénesis del universo jouviano provendrá del examen de las coordenadas espacio-temporales, coordenadas inherentes a la noción misma de universo imaginario ("hier et demain ... l'extérieur comme l'intérieur"). La relación temporalidad imagen se aborda, de modo indirecto de acuerdo con esa misma relación considerada por Gilbert Durand en Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Bordas, 1969), así como mediante los presupuestos genéricos de una crítica temática iniciada en Bachelard.

Un segundo movimiento, ya de forma sistemática, se opera en torno a la noción de "catalizador" (55), noción que se ha mostrado singularmente fructífera. Se entiende por ella un elemento que, sin sufrir alteración, es capaz de producir la reacción de dos o más elementos con vistas a la producción de otro nuevo. Se establece aquí la unión entre las distintas críticas temáticas y la psicocrítica de Mauro, con el componente semántico, pues si bien resulta absolutamente imprescindible el examen de las diversas presencias temáticas, la nueva relación que, partiendo de éstas, se

produce nos sitúa de lleno en el problema de la referencialidad lingüística, en virtud del fenómeno, estrictamente semántico, de la transgresión clasemática. En cierto modo, la cuestión fué intuída ya por Charles Maigron, quien hace actuar sus redes de metáforas obsesivas como actantes semánticos. Es precisamente el concepto de catalizador lo que ha permitido establecer la unión entre acercamientos críticos de orden psicotemático y antropológico con el examen lingüístico de los textos (de acuerdo con la concepción generativista del signo lingüístico enunciada líneas arriba). En su ensayo sobre la prosa de Pasternak (56), Jakobson advierte el principio analizando las relaciones metonímicas ("la métonimie créatrice - ou forcée, pour employer la terminologie des adversaires de cette innovation) transforme l'ordre traditionnel des choses. L'association par contiguité, qui devient chez Pasternak l'instrument docile de l'artiste, procède à une redistribution de l'espace et modifie la succession temporelle (...) Pasternak donne à ces déplacements une base émotive, où plutôt, si l'on préfère partir de la fonction expressive de l'art du langage, c'est à travers eux qu'il permet à l'émotion de s'exprimer" (57). Pero Jakobson rehuirá abandonar el plano de lo formal.

Finalmente, he aplicado a la obra poética de Pierre Jean Jouve el concepto narrativo de "dinamicidad textual", operación que tampoco se había efectuado hasta el presente. La traslación ha podido hacerse basándose en la apoyatura actan-

cial y en el establecimiento de los ejes semémicos de los textos. Se ha trabajado primero con un grupo de 14 poemas para pasar, seguidamente, al establecimiento de la dinámica general a la obra de Jouve, ocupándome, específicamente de los aspectos morfosintácticos. Ello ha sido enriquecido con la noción de "intencionalidad textual," lo cual procura la unión con una crítica fenomenológica análoga a la practicada por Doubrovsky. La confluencia de las dos nociones, pronto intuita, pero difícil de llevar a cabo, tiene por efecto variar la actual noción de poeticidad proveniente de Jakobson, pues si bien todo texto lleva implícita una dinamicidad, se ha operado sin saber a priori el tipo de dinamicidad que podía surgir.

Todos estos conceptos configuran la progresión interna de la tesis. El plan de trabajo queda, pues, del siguiente modo:

- Análisis sistemático de 14 poemas respondiendo a los 4 volúmenes de poesía. El objetivo de esta primera fase estriba en la comprensión de los textos, la estructuración de un microuniverso semántico propia a cada poema y el establecimiento de la posible dinámica que configura el texto como progresión.

Las constantes analizadas en estos microuniversos conducen al establecimiento de la dinámica general, así como a un esbozo de los principios que rigen el universo imaginario de Jouve.



- Estudio sistemático de las coordenadas espacio-temporales.

- Mecanismos textuales de producción de este microuniverso.- Análisis semántico:

- . Morfología y función de los catalizadores: constantes de la percepción en Jouve, y constantes de la producción semántica.

Se habría podido estudiar, por último, los distintos metadiscursos contextuales de la obra de Jouve de forma aislada, pero he preferido hacerlo en conexión con las constantes psicosensoriales.

No es mi propósito hacer esta introducción más extensa, por lo que no abundo en ciertos conceptos y metodologías que requerirían una explicación más detenida. Con el fin de completarlas y de que en los tecnicismos empleados haya una fundamental unidad semántica, éstos se precisan y se comentan en un glosario de términos al que acompaña una bibliografía tanto general como específica.

Notas

- (1) T. Todorov. Symbolisme et interprétation. Seuil, 1978
- (2) S. Doubrovsky. Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité. Mercure de France, 1966
- (3) P. Ricoeur. Le conflit des interprétations. Seuil, 1969
- (4) P. Ricoeur. "Herméneutique et psychanalyse", en Op. cit.
- (5) T. Todorov. Op. cit., p. 27
- (6) Ibid., p. 163
- (7) Ibid., -. 164
- (8) G. Bachelard. La Psychanalyse du feu. Gallimard, 1949
- (9) M. Charles. Rhétorique de la lecture. Seuil, 1977
- (10) Cf. La crítica que sobre el fenómeno de la "literariedad", y contra el concepto de poeticidad en Jakobson, P. Lázaro Carreter Estudios de poética, Taurus, 1966
- (11) P. Ricoeur. Finitude et culpabilité. Aubier Montaigne, 1960. La métaphore vive, Seuil, 1975
- (12) H. Eco. La obra abierta, Seix-Barral, 1965. p. 32
- (12b) G. Lucáks. "Arte y verdad objetiva", en Problemas del realismo. Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 7
- (13) Ibid., p. 28
- (14) L. Goldmann. Pour une sociologie du roman. Gallimard, 1975
- (15) P. Barberis. A la recherche d'une écriture. Mame, 1974  
"Eléments pour une lecture marxiste du fait littéraire: lisibilités successives et signification", en La nouvelle critique, n° Littérature et idéologie.
- (16) Ibid.,
- (17) S. Doubrovsky. Op. cit., p. 90 y ss.
- (18) R. Barthes. Essais. Seuil, 1974, p. 256

- (19) S. Doubrovsky. Ibid.,
- (20) R. Barthes. "Vérité et validité dans l'art", op. cit.
- (21) P. Ricoeur. Le conflit... p. 35
- (22) Ibid., p. 34
- (23) Greimas. Sémantique structurale. Larousse 1966
- (24) M. Blanchot. L'espace littéraire. Gallimard, 1973
- (25) J. Kristeva. Semiótica, Seuil, 1969
- (26) P. Ricoeur. La métaphore...
- (27) R. Jakobson. Essais de linguistique générale. Plon, 1973. p. 42
- (28) J. Durand. L'imagination symbolique. P.U.F., 1968
- (29) Ch. Mauron. Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Corti 1963
- (30) J.P. Sartre. Baudelaire. Gallimard, 1961
- (31) P. Ricoeur. "Le conscient et l'inconscient", en Le conflit...
- (32) Ibid.
- (33) Ibid.
- (34) S. Freud. Metapsychologie. Citado por Ricoeur en op. cit.; cf. Freud, ed. española El yo y el ello. Otros escritos de metapsicología. Alianza Editorial, 1978
- (35) P. Ricoeur. op. cit. p. 106
- (36) C.G. Jung. Dialectique du moi et de l'inconscient. Gallimard 1964
- (37) P. Ricoeur. Op. cit.
- (38) Ibid.
- (39) Ibid.

- (40) S. Freud. op. cit.
- (41) Gadamer. Verdad y método. Ed. Sígueme. Salamanca, 1977
- (42) Ver este mismo concepto en Jean Pierre Richard, L'univers imaginaire de Mallarmé. Seuil, 1968
- (43) P.J. Jouve. En Miroir. Mercure de France, 1954, p. 77 y ss
- (44) Ibid., p. 51
- (45) Ibid., p. 57
- (46) P. Alexandre. "L'oeuvre romanesque de Pierre Jean Jouve" en Pierre Jean Jouve poète et romancier. La Baconnière, p. 58
- (47) Cf. J. del Prado. La poétique patricienne; métaphore et / ou prise de chair. Comunicación leída en el congreso sobre P. de la Tour du Pin en la Sorbona, 1982
- (48) P.J. Jouve. op. cit., p. 15
- (49) Ibid., p. 10
- (50) Ibid.
- (51) Starobinski. "Situation de Pierre Jean Jouve", en Pierre Jean Jouve, poète... pp. 16, 17 y 18
- (52) R. Jean. De Baudelaire au surréalisme. Corti 1969
- (53) Véase, a este respecto, la riquísima concepción de J.P. Richard en su prólogo a L'univers imaginaire...
- (54) P.J. Jouve. op. cit. p. 10
- (55) Cf. en el léxico la voz "catalizador"
- (56) R. Jakobson. "Sur la prose du poète Pasternak", en Questions de poétique. Seuil, 1962. p. 136
- (57) Ibid.

24

DINAMICA TEXTUAL

Estudio Analítico

### Principio metodológico de análisis

Procedo ahora al análisis detallado de un bloque de poemas repartido a lo largo de la obra poética de Pierre Jean Jouve. Este bloque de poemas no es, en principio, unitario -si forma una unidad o no, lo sabremos al final del trabajo de análisis, y constituye, precisamente, una de las conclusiones. He escogido, en parte al azar y en parte como producto de una primera lectura, diversos poemas lo suficientemente amplios como para que contengan los necesarios elementos de análisis. Cuando no ha sido así, cuando el poema elegido me parecía corto en relación con los otros bloques, he ampliado el número de textos con la idea de que hubiera una fundamental coincidencia numérica de versos analizables.

Los criterios escogidos a la hora de seleccionar los poemas resultan, en gran medida, arbitrarios; no son los mismos en todos los casos y, en general, responden a razones ajenas al propio texto. Proceden, evidentemente, de una primera lectura; lo contrario sería engañoso y falsamente ingenuo.

No creo que los distintos poemas seleccionados resulten los más representativos de la poesía de Jouve y, desde luego, no más que otros muchos de su poesía. Han sido escogidos sin otra razón ulterior que la de ser suficientemente extensos como para que quepa el análisis y contener un número amplio de elementos del universo poético de

Pierre Jean Jouve.

Del primer libro(cada libro corresponde al volumen I, II, III y IV de la poesía completa de Pierre Jean Jouve editada por Mercuré de France), he seleccionado el primer poema. El criterio empleado ha sido de orden histórico. Es sabido que la poesía de Jouve se abre con un poema Les Noces, y que toda la obra poética anterior es rechazada por su autor. Este libro comienza con una cita de la Vita Nuova del Dante. Resulta lógico pensar que en el primer poema han de darse los núcleos esenciales de lo que Jouve quiere que sea su poesía, y si no se dan de modo explícito, sí, al menos, deben de esatr contenidos virtualmente. Cabría haber tomado como punto de análisis los poemas que Jean Starovinski considera los más representativos de este libro en su prólogo a la edición de Gallimard, pero me ha parecido mejor operar así por las razones expuestas.

Del segundo volumen he seleccionado los poemas de las páginas 24, 31 y 36. Están dentro de Catacombes y de Résurrection des morts, dos títulos contenidos en La Vierge de paris. Mientras que Catacombes remite a un proceso subterráneo, Resurrection des morts lleva directamente a espacios abiertos en donde forzosamente ha de producirse una emsoñación en futuro relacionada con la capacidad onírica del poeta. Se justifica, así, el estudio de un proceso de "arqueología existencial", junto con el de la "intencionalidad" onírica", puntos ambos que han de estar en obligada relación

de complementariedad.

Del tercer y cuarto libro se han escogido dos poemas que llevan por título Ariane Poésie y Phénix, cuyo referente es en ambos casos de orden mitológico. Cabría analizar más detalladamente esos títulos (generalmente, el título constituye el último significado de un texto), pero ahora tan sólo quiero señalar que, al estar los dos dentro del ámbito de la reflexión sobre la tarea poética, puede decirse que se cierra un ciclo, ciclo que va del primer poema con el que se abre una deliberada voluntad poética, pasa por un proceso subterráneo, continúa con un tema de renacimiento, y vuelve de nuevo al techo de la tarea poética.

Estos han sido, pues, los criterios empleados a la hora de elegir los poemas a analizar. En parte, y sólo en parte, vienen dados por el propio texto; son, por el contrario, preferentemente extratextuales.

Se han analizado de esta forma 14 poemas, lo cual supone un número de 312 versos.

& & &

El análisis tiene como fin encontrar la dinámica textual, único medio, a mi entender, de no caer bien en una repetición con palabras similares a las del texto, bien en una traducción más o menos brillante de lo que el propio



texto de suyo dice. Para establecer esa dinámica opero con un análisis de tipo estructural, que, en este caso, no dista demasiado del que emplearía un fenomenólogo de la expresión poética. Entiendo por "dinámica textual" aquella línea estructurante del texto, que permite la formación de las constelaciones semánticas que en él se encuentren y que hace viable una posterior interpretación.

Esta línea debe hacer explícitos los diversos momentos del poema, sus centros, y la progresión del mismo, es decir, cómo se genera (no en el sentido histórico del término "generación"), cómo está construido, y ha de cubrirlo por entero. Resulta, por lo tanto, necesario examinar los momentos textuales en los que se encarna, y, posteriormente, ver si es común a todos los poemas analizados.

Reduciendo los poemas a una serie de esquemas, puede representarse gráficamente esa línea, así como su progresión. Tal será el modo de operar en esta parte del trabajo: la reducción esquemática de todos los poemas, de modo que permita, por la comodidad y claridad que ofrece el esquema, el establecimiento de la dinámica textual.

La reducción a esquemas tiene, bajo el punto de vista operativo, varias ventajas. Por un lado, y de cara al lector, presenta el poema de modo inmediato; da cuenta de la totalidad que, de otro modo, quedaría más alejada y necesitaría un proceso de reconstrucción más arduo. El esquema permite, asimismo, relacionar los diversos núcleos y los

elementos en ellos agrupados, desgajándose con claridad las líneas que los unen y los oponen. Finalmente, al operar de este modo, se evita el principal escollo con el que topa la crítica relacionada con el texto poético: el de convertirse en una glosa.

Una vez establecida la dinámica textual, esto es, a la luz del movimiento interno del poema, pasará a su justificación, toda vez que el establecimiento de la misma no es algo aleatorio, sino que de ello depende la posterior interpretación de los mecanismos encontrados.

Esta justificación se hará del modo siguiente:

-Explicación del esquema

-Razones que han llevado a elegir los distintos centros.

-Consecuencias;

- . del estudio de la propia dinámica
- . del estudio lingüístico
- . de la coordenada espacial (si la hubiera)
- . de la coordenada temporal (si la hubiera)

-Análisis del sistema simbólico del texto partiendo de los núcleos semánticos y sus determinantes o modificadores (adjetivos, metáforas y componentes metafóricos; substantivos y modificadores de la estructura metafórica -adjetivos y verbos-)

-Finalmente, se pasará al análisis de los elementos intertextuales que se hayan encontrado.

Este movimiento de análisis se repite en cada uno de los poemas, pero sólo en esta parte del trabajo. Considero este estudio como primario, previo a cualquier otro tipo de análisis: una vez efectuado, permitirá ver si hay una unidad en el corpus de la obra escogida y cuál sea ésta, así como los elementos de que se compone. Aquello con lo que nos encontramos intentaré verificarlo en el resto de la obra de Jouve; comprobar si, efectivamente, esos mismos elementos se repiten, si las conclusiones a las que se ha llegado pueden hacerse extensivas al resto de la obra de Jouve, o si, por el contrario, son fruto del estudio de unos poemas aislados, cuyos elementos no se encuentran, o sólo lo están de modo ocasional, en el resto del cropus "jouviano". De aquí que, a la hora de seleccionar los poemas sobre los que efectuar este análisis previo, no haya querido ceñir a criterios de tipo psicoanalítico o temático, por citar unos determinados (cualquier otro igualmente directo hubiese tenido el mismo efecto), pues habría reducido notablemente el terreno de análisis, al tiempo que hubiese comenzado el trabajo por uno de los que creo es un punto intermedio. De aquí, pues, que haya preferido criterios de selección que muy bien podrían calificarse de anecdóticos.

O SÉPULCRE! tentation d'ivresse douceur

Mais non, marche plus loin plus avant dans les tiens

Sainte terre de Dieu accomplis ma pâleur

Sainte obscurité lève un oeil souterrain

Libre enfin par l'excès de la nuit je me souviens

Je me retourne: perdues sont toutes demeures

Les buis, l'alpage et la maison blanche & grillages

Les châtaigniers mêlés à tous les lacs de jade

par les matins dans les frontons bleus de Dieu peints

perdus sont les accomplissements de nuages

Tout obscur et sanglant dans un repos de terre

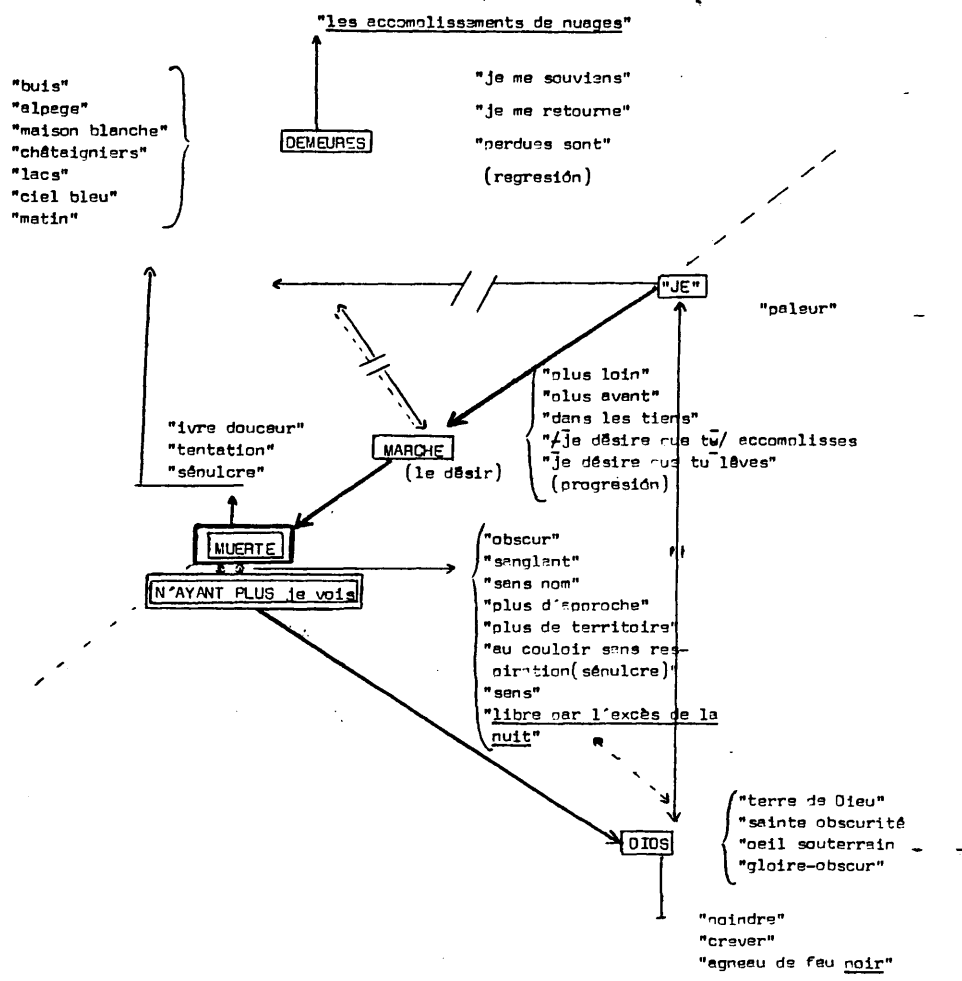
Mon nom n'a plus de nom, mon pas

N'a plus d'approche et son territoire n'est pas

Je suis seul au couloirsans respiration

Et n'ayant plus, je vois poindre parmi les gloires

Et crever tout l'obscur, un agneau de feu noir.





### JUSTIFICACION.

1º.- El esquema gira en torno a muerte. Muerte conjuga las dos opciones del je ("marche-demeure"). Por un lado y con un valor "positivo", se produce un movimiento que lleva al je hacia Dios, a través de un proceso de renuncia, de "dépaillage-ment". Por otro lado, y ahora con valor "negativo", el je nos remite a lo que luego veremos que constituye la "falsa vida", la anulación de ésta: les demeures.

El imperativo marche constituye un medio para alcanzar un fin, Dios, que se encuentra en oposición a demeures. En tanto que los determinantes de marche denotan siempre un hacia adelante, están indicando progresión, los de demeures, por el contrario, son regresivos. Estas dos relaciones antitéticas, a las que me he referido más arriba, y la que acabo de explicar, están contempladas en el esquema con dos flechas de oposición: una opone je a demeures, y la otra marche igualmente a demeures ("plus loin, plus avant ≠ je me souviens, je me retourne").

Asimismo, n'ayant plus se constituye en eje junto con muerte, y es, precisamente, lo que otorga al texto su valor moral, de purificación.

2º.- Je no es el centro, sino principio y fin, y abarca la totalidad del texto. Resulta importante subrayarlo.

Al situarlo fuera del esquema se hace posible relacionarlo doblemente con Dios: a través de la dinámica textual (je →

marche → n'ayant plus → Dios), y directamente, pues los elementos semánticos de Dios corresponden a los del je.

3º.- El esquema, así delimitado, divide la semántica (simbolismo del texto) en dos sectores que se contraponen (mundo de la claridad y de lo confortable -"alpage", "maison blanche", "matin", "lac", "ciel bleu"...-, frente al mundo de lo oscuro y de lo inhóspito -"obscur", "sanglant", "au couloir sans respiration"-) en un paralelismo cuyo valor habremos de establecer más adelante.

4º.- Otras posibles formas de estructurar el esquema:

- que el je fuese el centro, opción considerada en el punto 2º. Ello nos hubiera dado un esquema estelar, en donde todo se relacionaría con él, con lo que habría resultado imposible fijar la dinámica.

- que Dios fuese el centro. Hubiésemos obtenido el mismo resultado que en el caso anterior, esto es, un esquema estelar del que habría estado ausente la dinámica.

- que marche fuese el centro, lo cual constituye, desde luego, una tentación: estructurarlo todo en función del imperativo. Sin embargo, hacerlo así excluiría la mitad del contenido del texto (todo lo que se relaciona con demeures). No obstante, estructurar el poema en torno a marche hubiese sido imposible. Para ello habría tenido que establecer la oposición "marche ≠ demeures", repitiendo todos los valores negativos y positivos de los dos términos, de tal forma que ha-

bríamos tenido dos esquemas. Asimismo, habría estado obligado a repetir todos los valores positivos y todos los negativos de "mort-sépulcre", pero hubiera sido posible. Sin embargo, aquello que se prevé como uno de los instrumentos de la catarsis, habría quedado como fin.

## II. Consecuencias.

### 2.1. Respecto de la dinámica del texto:

2.1.1. El sujeto y el objeto de la dinámica son idénticos (je); la acción recae sobre sí mismo, de donde cabe concluir en una constante moral.

En la mística cristiana, el "objeto" considerado sería Dios, y nunca el yo receptor de la acción. La misma estructura verbal del imperativo conduce en idéntica dirección: la afirmación de una dominante moral en lugar de lo que a primera vista podríamos considerar una vivencia mística.

2.1.2. El poema se construye en tensión, que se mantiene entre dos posibles, produciéndose una doble muerte o una doble negación que, en este momento del trabajo, quiero sólo resaltar.

### 2.1.3. Inversión de los valores.

Aquellos valores que, en principio, pueden ser considerados como positivos, invierten, sin embargo, su carácter. Un claro ejemplo lo tenemos en la asimilación "demeures-sépulcre", considerada negativamente. En un contexto trossoniano,



o en el mismo Obermann, serían de índole positiva, carácter que aquí pasa a convertirse en su contrario. "Mort-sépulcre", cuyo signo es normalmente negativo, pasa a cobrar una valoración positiva, expresamente buscada.

## 2.2. A través del estudio lingüístico:

2.2.1. Función sujeto. El sujeto del verbo resulta ser siempre la primera persona del singular: je ("je me souviens, je me retourne, je vois").

En el caso de "sainte terre de Dieu accomplis ma pâleur" y "sainte obscurité"lève un oeil souterrain", mediante un procedimiento transformacional obtenemos las dos frases de base siguientes: "je désire que tu accomplisses", y "je désire que tu lèves", con lo que de nuevo estamos dentro del mismo campo.

## 2.2.2. Modos y tiempos verbales:

"Je me souviens, je me retourne, perdue sont", bajo el régimen de "l'accomplissement", remiten a un aspecto regresivo que se ha hecho notar.

Conviene señalar dos dos niveles temporales que marcan una ruptura rítmica en el poema: el imperativo y el presente: "marche" —→ "vois". Si "marche, je vois". Al ser dominante el imperativo, volvemos al aspecto ya indicado: el valor fundamental de lo ético y, en una segunda conclusión, de lo ascético frente a lo místico.

Quiero, por último, resaltar que las formas verbales

empleadas son, precisamente, las más gramaticales: indicativo, imperativo, infinitivo, gerundio y participio. Este hecho, que aquí se presenta suelto, cobrará un relieve preciso cuando se traten los componentes del sistema "imaginario" de la obra poética de Jouve.

#### 2.2.3. Modificadores verbales:

Encontramos una primera preposición, mais, adversativa, que nos introduce lingüísticamente en el dominio de la tensión y de la antítesis, considerado al estudiar la dinámica del poema.

Los adverbios se reducen a uno, plus: "plus loin, plus avant, n'ayant plus"..., todos ellos bajo el régimen del imperativo y connotando siempre progresión.

#### 2.3. Coordinada temporal.

He tratado esta coordenada al ver el aspecto verbal y adverbial del poema. Cabe, sin embargo, hablar de un presente a-temporal o de un presente espacializado.

Es necesario indicar, igualmente, la antítesis que se produce entre el mundo de la "mañana" y el de la "noche", valorados positivamente el segundo y negativamente el primero.

El proceso de purificación se lleva a cabo en la noche: "libre par l'excès de la nuit... Mon nom n'a plus de nom mon pas / N'a plus d'approche et son territoire n'est pas".

Es igualmente en un proceso nocturno cuando Dios se ha-

ce patente: "... je vois ... crever tout l'obscur un agneau de feu noir".

A través del componente nocturno se produce una asimilación entre el proceso de purificación y la presencia sobrenatural -Dios parece ser consubstancial a la noche-, de donde cabe concluir, una vez más, la predominancia de lo ético sobre lo místico.

#### 2.4. Coordenada espacial.

La coordenada espacial, por la importancia que reviste, tendremos que tratarla también en el estudio semántico. No obstante, señalo, por el momento, la existencia de dos espacios: uno abierto y otro cerrado. El abierto está regido por "demeures": "le buis, l'alpage et la maison blanche & grillages / Les chataigniers mêlés à tous les lacs de jade / Par les matins dans les frontons bleus de Dieu peints / Perdus sont les accomplissements de nuages".

Tiene este espacio abierto su correspondiente temporal en la "mañana".

El otro, cerrado, viene regido por los imperativos: "sé-pulcre... sainte obscurité lève un oeil souterrain", "je suis seul au couloir sans respiration"... y, como en el caso anterior, corresponde en la coordenada temporal al régimen de la "noche".

Tanto en la coordenada temporal, cuanto en la espacial, se produce el mismo fenómeno de inversión de valores obser-

vado en el análisis de la dinámica textual. Y, redundando en lo ya dicho, cabe afirmar que la coordenada temporal es algo subsidiario respecto de la espacial. El proceso tiene, desde luego, un referente temporal, pero encarnado en espacios concretos. No se trata tanto de un remontarse en el tiempo, cuanto de un adentramiento en los diversos espacios: en este caso, un abandono del espacio exterior, seguido de una profundización en el espacio interno.

#### 2.5. Estudio semántico.

La dualidad antitética que viene notándose a lo largo del análisis, aparece ahora de modo inequívoco. En el esquema he delimitado dos núcleos semémicos: el primero corresponde al mundo de la claridad y de la confortabilidad:

"buis"

"alpage"

"maison blanche"

"lac"

"ciel bleu"

"matin"

El segundo, al mundo de la obscuridad y de lo inhóspito:

"obscur"

"sanglant"

"sans nom"

"plus d'approche"

"plus de territoire"

"au couloir sans respiration" ("sépulcre")

"seul"

Y otra vez encontramos la misma inversión de valores. El primer núcleo es considerado negativamente: asimilación démeures-sépulcre", mientras que el segundo lo es de modo positivo: identificación marche-libre enfin. La existencia de dos núcleos opuestos nos manifiesta una estructura dramática, que, por su tema, pertenece al orden de lo sagrado. (No obstante, quiero hacer constar que hablar de "temática" a estas alturas del trabajo, resulta, cuando menos, arriesgado).

El juego de oposiciones y de constelaciones semémicas ordenadas alrededor de los diversos ejes que muestra la dinámica textual, queda, pues, del siguiente modo:

"demeurer" ≠ "marcher"

"ivre douceur" ≠ "sanglant"

"maison blanche" ≠ "repos de terre"

"couloir sans respiration"

"paysage" ≠ "falta de paisaje": "mon territoire n'est pas"

"frontons bleu de Dieu peints" ≠ "pâleur"

"obscurité"

"nuages" ≠ "gloire-agneau de feu noir"

"perdus sont les / accomplissements de nueages" ≠ "accomplis  
ma pâleur"

Y las constelaciones semémicas:

sépulcre

demeurer

je ne souviens

je me retourne

perdues sont

ivre douceur

maison blanche

buis

alpage

accomplissement de nuages

matin-frontons bleus

sépulcre

marcher

plus loin

plus avant

dans les tiens

terre (sainte)

obscurité (sainte)

nuît

sanglant

repos de terre

territoire n'est pas

n'ayant plus

libre par l'excès de la

nuît

gloire

agneau de feu noir.

Sí quiero resaltar el hecho de que ni el juego de oposiciones ni la formación de constelaciones semémicas vienen dados, en el poema y de modo preferente, por los elementos (en el sentido de Bachelard) o la substancia de esos elementos, sino, fundamentalmente, por la estructura verbal y adverbial primero y por la adjetival después, de forma que am-

bas modifican los substantivos en significados precisos, delimitando en gran parte el fenómeno de la polisemia y actualizando una de las múltiples significaciones de la palabra.

Para terminar, y en relación directa con lo que acabo de decir, tomo el ejemplo de la metáfora "agneau de feu noir". Es en este caso el adjetivo noir lo que configura plenamente la metáfora, lo que la determina en un sentido preciso, sentido que tendremos que estructurar en otra ocasión: en este nivel del trabajo ello resultaría imposible.

Una última nota antes de acabar este punto. El elemento sensorial mediante el cual la realidad queda aquí percibida es la vista.

SONGE UN PEU au soleil de ta jeunesse  
Celui qui brillait quand tu avais dix ans  
Etonnement te souviens-tu du soleil de ta jeunesse  
Si tu fixes bien tes yeux  
Si tu les rétrécis  
Tu peux encore l'apercevoir  
Il était rose  
Il occupait la moitié du ciel  
Tu pouvais toi le regarder en face  
Etonnement mais quoi c'était si naturel  
Il avait une couleur  
Il avait une danse il avait un désir  
Il avait une chaleur  
Une facilité extraordinaire  
Il t'aimait  
Tout cela que parfois au milieu de ton âge et courant  
dans le train le long des forêts au matin  
Tu as cru imaginer  
En toi-même  
C'est dans le coeur que sont rangés les vieux soleils  
Car là il n'a pas bougé voilà ce soleil  
Mais oui il est là  
J'ai vécu j'ai régné  
J'ai éclairé par un si grand soleil  
Hélas il est mort  
Hélas il n'a jamais

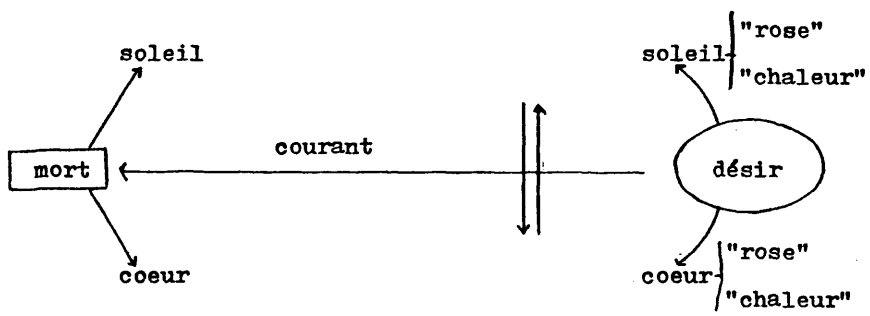


-58-

Eté

Oh ce soleil dis-tu

Et pourtant ta jeunesse était malheureuse



0.1. En esta ocasión el texto no presenta una dinámica propiamente dicha, sino un movimiento del "désir" que toma cuerpo en diversos centros actanciales.

0.2. Tal movimiento concluye en el espacio de "mort", y se produce a través del funcionema adjetival "courant", que en el texto sufre una transformación verbal.

0.3. "Désir" resulta ser centro total del poema, con dos núcleos sémicos: "soleil" - "coeur", cuyos componentes sémicos son idénticos en ambos casos:

- . "couleur"
- . "chaleur"

0.4. El punto de llegada del movimiento originado por "désir" resulta ser "mort", el cual presenta, lógicamente, los mismos núcleos semémicos vistos anteriormente, esto es, "soleil" y "coeur"

0.5. "Soleil" no es centro, sino uno de los componentes textuales de "désir" primero y de "mort" después. Entre él y

"coeur" se da una relación de asimilación que indico en el esquema.

Si se hubiese trabajado en torno a "soleil" como centro total del texto, el resultado habría sido una total ausencia de movimiento en el texto, pues el núcleo "soleil" lo hubiésemos encontrado repetido en todos los posibles centros, pero sólo como componente.

Lo mismo ocurriría si se trabajase con "coeur" atribuyéndole idéntica función estructurante.

0.6. El movimiento del poema queda, pues, representado en una línea que lleva directamente de "désir" a "mort", a través de la transformación temporal "courant". Sin éste, el texto no ofrecería movimiento alguno.

0.7. "Mort" y "désir" quedan, asimismo, unidos por sus respectivos componentes semánticos, los mismos en los dos casos:

. "désir"	"soleil"
	"coeur"
. "mort"	"soleil"
	"coeur"

## 1. Consecuencias

1.1. El texto presenta una estructuración lineal que excluye la tensión.

1.2. La antítesis considerada en el poema anterior aquí no aparece, excepto en el último verso del poema en el determinante adverbial "pourtant". Sin embargo, ello no supone variación alguna, sino que, por el contrario, redundando en la asimilación "désir" → "mort" a través del determinante "malheureuse", en la lexía:

"Et pourtant la jeunesse était malheureuse"

Sí supone, en cambio, una valoración de contenidos, pero tal valoración está ya contenida implícitamente en el propio movimiento del poema.

Lo que sí pone de manifiesto esta estructuración antitética general del último verso, es que la estructura lineal tiene un fin: "mort - malheureuse", es decir, que el poema concluye.

1.3. Al ser idénticos los componentes de "désir" y de "mort", cabe pensar en un fenómeno de asimilación entre los dos sememas. El propio planteamiento del texto lo dispone así, de forma que cada uno de los elementos está presente en los restantes.

Dicho de otro modo, el texto presenta un fenómeno de doble implicación: entre "soleil" ↔ "coeur" y, a través de éste, entre "désir" ↔ "mort".

1.4. Así, por esta relación doblemente implicativa, el sujeto y el objeto del texto son el mismo: el "yo", en

tant que desiderante.

## 2. Análisis lingüístico

2.1. El poema se abre bajo el régimen del imperativo: "son-ge".

2.2. Es el propio imperativo el que posibilita la segunda persona del singular. La primera, hasta el momento implícita, se hace patente a partir del verso 23.

2.3. El texto presenta una alternancia constante entre tiempos pasados y presentes, con predominio del presente por encontrarse todo el poema bajo el dominio del imperativo. El uso del imperfecto apunta en esta misma dirección, y sólo cuando el pasado queda definitivamente concluido aparece el presente;

"j'ai vécu, j'ai regné, j'ai éclairé ... il est mort"

2.4. Si se entra ahora en el análisis de la función sujeto, puede apreciarse que los tiempos en pasado corresponden al "désir", en tanto que el presente se da para el campo semántico de "mort" y del imperativo.

## 3. Coordenada temporal

3.1. La constante alternancia de tiempos pasados y presentes

produce una aparente complejidad a la hora de analizar la coordenada temporal. Por lo demás, el texto presenta un elemento de tipo narrativo (1) que no se dió en el anterior poema analizado y que cabe describir como un movimiento que desde un tiempo B, supone un adentramiento y un recorrido por un tiempo A y la vuelta a un tiempo B. En este trayecto, los tiempos verbales se reparten del modo siguiente:

- . tiempo B inicial: imperativo-presente
- . tiempo A: imperfecto, pretérito perfecto y gerundio
- . tiempo B: presente

Como se afirmaba líneas arriba, la posible confusión era sólo aparente, dado que una vez introducido el componente narrativo, ésta se despeja.

3.2. El texto presenta dos referencias temporales que conviene señalar.

La primera viene dada por el verso:

"Etonnement te souviens-tu du soleil de ta jeunesse"

y rige, aproximadamente, la mitad del poema.

La segunda viene introducida por los versos:

"Tout cela que parfois au milieu de ton âge et courant  
dans le train le long des forêts au matin",

en donde los elementos de la primera parte quedan interiorizados:

"C'est dans le coeur que sont rangés les vieux soleils"

Analizando los versos que introducen esta segunda parte, se obtiene la siguiente cadena:

"âge" -- "courant" -- "forêts" -- "matin"

De los cuatro componentes destacaré dos: "forêts" y "matin". Más adelante se recogerá esta indicación.

#### 4. Coordenada espacial

4.1. Esta se introduce mediante el condicional "si" y el érgano visual; todos los elementos que conforman este espacio están dependiendo de la vista:

"Si tu fixes bien tes yeux  
Si tu les rétrécis  
Tu peux encore l'apercevoir  
. . . . .  
Il occupait la moitié du ciel  
Tu pouvais toi le regarder en face"

Y si la vista es el elemento sensorial dominante, el poema ha de tener un régimen descriptivo. Sin embargo, funcionemas verbales del tipo "apercevoir", o el propio imperativo "songe", ambos dentro de un ámbito más reflexivo



que descriptivo, hacen pensar en la alternancia de segmentos descriptivos con otros reflexivos. No voy a hacer el análisis de esa alternancia por desbordar el marco del análisis que me he propuesto para el poema. Pero del hecho, no obstante, me interesa resaltar, para un posterior estudio, la deriva que se produce de "yeux" a "apercevoir" y la presencia de lo consciente en todo el texto.

4.2. Los elementos regidos por "yeux" indican una geometrización en el modo de percibir la coordenada espacial, así como localizaciones fijas. Van en esta dirección los funcionemas verbales

- . "fixer"
- . "rétrécir"
- . "occuper (la moitié du ciel)"
- . "ranger"

Y los adverbiales

- . "là"
- . "voilà"

4.3. Como se vio en el estudio de la coordenada temporal, los componentes del espacio "jeunesse" resultan interiorizados (punto de confluencia de los segmentos descriptivos y reflexivos: "yeux $\Leftrightarrow$ songe"), de forma que nos encontramos ante un único espacio interior:

"En toi même"

## 5. Función semántica

5.1. Al hacer el estudio de la dinámica textual se señalaron dos núcleos semémicos: "soleil" y "coeur". Conviene ahora examinarlos por separado.

- "Soleil" presenta los siguientes semas:

- . color, "rose"
- . movimiento, "danse", "facilité"
- . calor, "chaleur"

- "Coeur". Al producirse un fenómeno de asimilación entre "soleil" y "coeur":

"C'est dans le coeur que sont rangés les vieux soleils"

y no existir otros semas del núcleo "coeur" que los de "soleil", hay que concluir, forzosamente, que los del segundo incluyen los del primero: esto es, color, movimiento y calor. Sólo el adjetival "vieux" introduce un componente nuevo, de forma que alcanzamos la coordenada temporal, recuperando dos de los elementos de la metáfora analizada más arriba y que de este modo se incorpora a la constelación:

"soleil - coeur" : -color  
                          -movimiento  
                          -calor  
                          -temporalidad: "vieux", "forêts",  
  matin"

La temporalidad queda, así, incluída en el núcleo se-

mémico "soleil - coeur".

5.2. En el análisis de la dinámica textual se señalaba un fenómeno de doble implicación. Por un lado, "soleil $\Leftrightarrow$ coeur" y, a través de ésta, "mort $\Leftrightarrow$ désir".

La acción de "mort" recae sobre "soleil":

"J'ai éclairé par un si grand soleil

Hélas il est mort"

y, por lo tanto, también sobre "coeur". De esta forma, los componentes de "mort" son los mismos que los de "désir".

Conviene detenerse aquí, pues no se dispone de datos suficientes para intentar un análisis de las consecuencias temáticas que puedan derivarse de este planteamiento sémico.

La constelación queda, así, integrada por los siguientes sememas:

"Désir" --> "coeur" -- temporalidad --> "mort"

Il n'y a pas besoin d'être roi de Jérusalem

Chaque vie s'interroge

Chaque vie se demande

Et chaque vie attend

Chaque homme refait le voyage tout est limité comment

voir davantage

Et nous nous avons inventé les machines

Elles sont arrivées brisant tout percant le vieux sol

peuplant le vieil air

Ondes rayons axes brillants

Et voilà mon pouvoir est devenu terrible

Mon inquiétude aussi

Mon instabilité

Je ne tiens plus en place

Je cherche je deviens

Je n'ai plus mon vrai âge je m'amuse avec tout

Mais mon Dieu la guerre antique est revenue elle était

à peine changée

Le sang humain n'a qu'une manière de couler

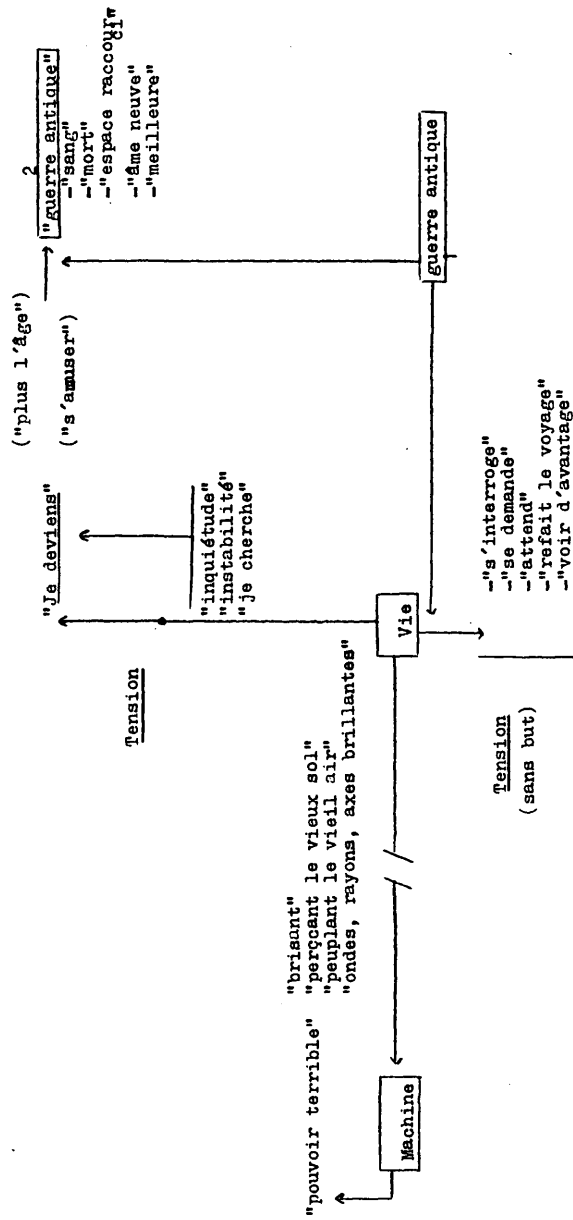
La mort n'a qu'un pas toujours le même pour venir sur moi

Son masque a-t-il varié c'est la cire

L'espace est raccourci mon âme est-elle plus neuve

Je ne dis pas meilleure

Je n'oserais pas



0.1. El esquema se centra en torno a "vie". "Vie" conjuga las dos opciones del poema: "vie  $\neq$  machines", y "vie  $\rightarrow$  je deviens  $\rightarrow$  guerre antique<sub>2</sub>". El texto progresa siguiendo la segunda opción, a través de la cual se establece la dinámica.

0.2. La dinámica, así entendida, divide la semántica del texto en tres sememas agrupados en torno al eje semémico que parte de "vie". Por un lado, "vie", caracterizada como tensión; por otro, "machines", y, en tercer lugar, "guerre antique", sememas que se estudiarán más adelante.

0.3. Entre "vie" caracterizada como tensión sin objetivo conocido y "vie  $\rightarrow$  je deviens", existe una gradación de intensidad en la tensión y una diferencia de sujeto que hace que no sean idénticas. De aquí que en el esquema aparezca un punto intermedio cuyo fin estriba en mostrar tal diferencia, así como ordenar los componentes de ambas.

0.4. "Guerre antique<sub>1</sub>" queda situada fuera de la dinámica, pues se trata de un estado anterior a la "vie" aquí considerada. Entre "guerre antique<sub>1</sub>" y "guerre antique<sub>2</sub>" hay una diferencia de temporalidad. La una es anterior, preexiste, mientras que la otra es conclusión, "point d'aboutissement". Hacerlo así permite establecer una relación entre las dos, ya directamente, ya a través de la propia dinámica.

### Consecuencias

#### 2.1. Respecto de la dinámica.-

##### 2.1.1. El poema se estructura en tensión ante dos posibles:

- . "Vie - machines"
- . "Vie --> je deviens"

La primera opción será abandonada, y se avanzará en dirección a la segunda: "guerre antique<sub>2</sub>".

2.1.2. La progresión se efectúa a través de "je deviens", cuya funcionalidad estructurante es similar a la de "marche" en el primer poema, y a la de "courant" en el segundo, esto es, un medio para alcanzar un fin, y nunca un fin en sí mismo.

2.1.3. El poema se presenta como búsqueda, seguida de hallazgo. Bajo este punto de vista, el poema concluye, pero la conclusión está implícita en el comienzo. Cabe, por tanto, hablar de una estructura cíclica, sin que pueda llegarse nunca a una conclusión definitiva. Habrá que ver si esta estructuración redundante es común a los demás poemas, si cada poema comienza donde empieza el anterior o, por el contrario, se realiza una progresión a lo largo de la obra. Este hecho refuerza una situación de a-temporalidad o, mas exactamente, de dominio del presente.

#### 2.2. A través del estudio lingüístico.-

2.2.1. En el poema se dan tres sujetos que corresponden a los tres núcleos:

- . un ("on") impersonal para "vie"
- . un "nous" para "machines"
- . un "je" para "je deviens --> guerre antique<sub>2</sub>"

El ("on"), sujeto de "vie", es, igualmente, sujeto de "guerre antique<sub>1</sub>".

De una situación meta-histórica, pasamos, a través de la progresión de los sujetos ("on --> nous --> je") al dominio de lo existencial. Ahora bien, lo existencial no es considerado aisladamente, sino que participa de un estado común. Habrá, por tanto, que examinar más adelante en qué estriba ese estado común del que toda vida participa.

Resulta importante señalar la oposición que se establece entre el "nous", sujeto de "machines", y el "je", sujeto de la experiencia existencial. Esta oposición tiene su correspondiente en la que se consideraba en la dinámica.

2.2.2. A señalar también el espacio que marcan las funciones "brisant", "peuplant", "perçant", que acentúan la acción ("courant" en el segundo poema, al tiempo que refuerzan su continuidad, subrayando así, una idea ya apuntada: la de un presente continuo y espacializado.



### 3. Coordenada temporal.-

Tal como señalaba, "guerre antique<sub>1</sub>" y "guerre antique<sub>2</sub>" se sitúan en dos niveles temporales distintos. Mientras que la primera preexiste, la segunda es punto de llegada. Del mismo modo que en el poema se da una progresión, considerada a través de la dinámica, se da también una progresión temporal que tiene su correspondencia en el estudio de los sujetos de los tiempos.

La "vie" es "guerre", toda "vie" es considerada como "guerre", y todas las opciones de "vie" refuerzan este estado (ya lo veremos al hacer el análisis de la función semántica). El yo repite, por tanto, y la repite de modo cíclico, la situación en la que está inmersa toda vida desde su comienzo:

"... antique"...

"... chaque homme refait le voyage"

Señalo, como elemento menor, el referente temporal, por lo demás común, del "voyage", que habíamos visto también en el segundo poema. Y tampoco resulta anecdótico indicar el determinante "vieux" asociado a "sol" y a "air", y ello, a su vez, vinculado a "guerre antique<sub>1</sub>".

Viene siendo analizada la progresión "on --> nous --> je". La referencia temporal vuelve a ser explícita con la aparición del "je" ("deviens").

"... je n'ai plus mon vrai âge".

que referimos, igualmente, a "vieux" y a "antique", produciéndose, nuevamente, un estado de presente continuo. En la progresión se alcanza lo regresivo. Lo antiguo y lo nuevo

"mon âme est-elle plus neuve?"

son lo mismo, y lo personal ("je") repite lo plural ("nous"); en la progresión, lo nuevo alcanza lo antiguo.

Tendremos que ver, en otro momento, si la figuración del cosmos por un lado, y del microcosmos personal por otro, se realiza mediante elementos de tipo circular (cóncavos, convexos... etc.).

#### 4. Coordenada espacial.-

La progresión temporal que viene observándose (tanto en la dinámica cuanto en los sujetos de los tiempos verbales) desemboca al final del poema en un elemento espacial:

"l'espace est raccourci"

La dinámica temporal queda, por tanto, espacializada. Ello viene siendo observado, con mayor o menor intensidad, en los tres poemas vistos hasta el momento. El hecho lo condensaré en la fórmula presente espacializado, fórmula que se utilizará más adelante con esta misma significación.

Por otro lado, se trata en el texto de un espacio interior. La progresión no es histórica, sino espacial. La referencia temporal pierde pié en favor de la espacial, concluye en esta última. Los dos polos de la dinámica se unen en el espacio interno, y no así en el devenir temporal.

Los tres semas verbales del semema "machines" están, asimismo, inscritos en la coordenada espacial, pero, en esta ocasión, se trata de un espacio externo:

"brisant tout perçant le vieux sol peuplant le vieil  
air"

cuyo sujeto, como vimos antes, es un "nous".

#### 4. función semántica.-

La semántica textual queda agrupada en torno a tres sememas.

1. "vie", caracterizada como tensión, en dos niveles; por un lado:

- "sans but":
  - . "s'interroge"
  - . "se demande"
  - . "attend"
  - . "refait le voyage"
  - . "voir d'avantage"

y por otro en función de:

- "je deviens":
  - . "je n'ai plus mon vrai âge"
  - . "je m'amuse avec tout"

- . "inquiétude"
- . "instabilité"
- . "je cherche"
- . "je ne tiens plus en place"

2. "machine" :
- . "brisant"
  - . "perçant le vieux sol"
  - . "peuplant le vieil air"
  - . "ondes, rayons, axes brillants"

3. "guerre antique" :
- . "sang"
  - . "mort"
  - . "espace raccourci"
  - . "âme neuve?"
  - . "âme meilleure?"

No quiero insistir más en la tensión, ni en sus determinantes, puesto que lo vengo haciendo desde el primer momento del análisis. Tan sólo redundar en la idea de tensión vital (en los dos poemas anteriores veíamos la tensión del deseo) presente en todo el poema, y señalar, de pasada, como esa tensión crece en graduación mediante el determinante "plus".

El mundo de "machines" y el mundo de "guerre antique" tienen un sema (virtuema en el primer caso) común: "mort". La muerte está contenida en los dos espacios, tanto en el interior cuanto en el exterior, bivalencia ésta que se ha repetido en los poemas estudiados hasta el momento. Pertenecce tanto al campo del "nous" cuanto al del "je". Sin em-

bargo, en el segundo (espacio del "je") es de valoración positiva, mientras que en el primero (espacio del "nous") lo es de forma negativa, conclusión que se desprende fácilmente del estudio de la dinámica textual.

Y volvemos a encontrar el espacio de la interioridad delimitado por dos componentes: "sang" y "mort".

El mundo de "machines" tiene, en sí mismo, el componente "mort", pero ahora asociado a temporalidad (a través del determinante "vieux" y del semema "ondes"), y al mundo de la luz ("rayons axes brillants"). Recordemos que en el primer poema analizado teníamos el semema "demeures" dentro, igualmente, del mundo de la luz, y en el segundo poema, "mort - soleils".

Una vez más, el elemento a través del cual se produce la percepción de la realidad es la vista, aunque "voir" pase a tener ahora un significado segundo de ámbito reflexivo. Sí resulta necesario señalar, y lo hace precisamente a través de este hecho, que el mundo de la conciencia reflexiva no se ha abandonado en ningún momento.

Nous sommes loin de la macération de la résignation  
mais

Le plus coupable c'est toujours notre plaisir  
Car le malheur aurait-il besoin d'être justifié le malheur  
c'est la terre où pousse notre ville

Joie pureté

N'approchez pas

C'est à propos de notre joie

Que notre vanité apparaît pitoyable

Nous sommes si pressés

Notre scrupule est si vieux

Oui c'est avec notre joie que nous tremblons

Enfant dégénérée

Cependant l'esprit suspendu sur l'universel chagrin

A dit vous avez des sens faites-leur rendre votre jouissance

Et cela est amer

Plus amer

Et cela s'accélère en quelque sorte dans l'amertume

Pour nous

"vanité"  
 "pressés"  
 "enfant dégénérée"

"joie - pureté"

n'approche pas

"esprit"

suspendu sur l'universel chagrin

"les sens"

refuse leur

"jouissance"

- "macération"  
 - "résignation"

sacrifice

- "amer"  
 - "coupable"  
 - "plaisir"  
 - "ville-terre"

"malheur"

materialidad

0.1. Como en casos anteriores, el poema se presenta, una vez más, en tensión entre dos posibles;

- . "Esprit ≠ joie-pureté"
- . "Esprit --> jouissance"

La progresión del poema se efectúa en esta última dirección, quedando abandonada la primera.

0.2. El movimiento hacia una y hacia otra viene regido por dos imperativos;

- . "N'approchez pas"
- . "Faites leur rendre"

que suponen una valoración negativa y positiva respectivamente de los objetos contemplados por el imperativo.

0.3. El semema "esprit" queda como centro del poema, pues comprende las dos opciones entre las que éste discurre, y en torno a él se aglutinan los imperativos.

0.4. El esquema, así delimitado, divide la semántica del texto en dos mundos que se contraponen: mundo de la "joie-pureté", y mundo de "sens-jouissance", cuyo valor semántico habrá que delimitar.



0.5. Sitúo fuera de la dinámica los semas "macération" y "malheur", integrantes en un semema "sacrificio", pero indico con una flecha vertical la salida que del mundo del "malheur" se esboza en el poema.

## 2. Consecuencias.-

1.1. El poema presenta, nuevamente, una estructuración dramática debido a la existencia de dos núcleos opuestos: "joie-pureté" y "sens-jouissance".

1.2. De la misma forma, volvemos a encontrar el régimen de la antítesis y la inversión de valores: Aquello que en principio pudiera ser considerado como positivo ("joie"), resulta ser de índole negativa, siendo abandonado; mientras que aquello que normalmente llevaría un signo negativo, pasa, de acuerdo con la dinámica del texto, a cobrar un carácter positivo.

Téngase en cuenta que no estoy trabajando ahora dentro de los posibles de una crítica temática, y, menos aún, haciendo una valoración de contenidos, sino estudiando los momentos de progresión del poema; y, en este sentido, el mundo de "sens-jouissance", por más que esté asociado a "malheur", es positivo.

1.3. Un abandono, por tanto, del mundo de la "joie-pureté", y adentramiento en el de "jouissance-malheur", produciéndose la doble negación que viene siendo observada en anterior-

res poemas como forma de estructuración poética.

1.4. Este movimiento progresivo - regresivo o, con mayor exactitud, de rechazo y avance viene regido por los dos imperativos considerados más arriba, de lo que cabe concluir en un predominio del aspecto ético. Así, pues, uno de los aspectos de la tensión es el ético: el movimiento responde a un mandato previo, que lo determina en una dirección deliberada.

1.5. Y si antes podía mantenerse alguna duda, ahora se presenta claramente: es el "esprit" quien busca, quien encuentra y quien marca las pautas. El punto de arranque se sitúa en el ámbito de lo consciente, y el proyecto ético posterior responde a una reflexión previa. ¿Cuál es esa reflexión? No tengo, por el momento, datos suficientes para arrasar una respuesta convenientemente probada. Baste, por ahora, con saber que el trayecto poético que aquí se presenta pasa por un "descenso" (perdóneseme la metáfora espacial) al mundo de la materialidad encarnada en los sentidos, universo que, a primera vista, parece estar asociado al de la culpa, si bien es cierto que esta última afirmación requiere una comprobación más rigurosa y que será necesario tratarla en el estudio de la función semántica.

1.6. Así pues, desde el consciente, y dentro de la coordenada ética, abandonodel mundo "joie-pureté", y adentramiento e el de la materialidad ("jouissance") a través de los

pacial; se trata del funcionema "loin".

Curiosamente, sólo hay uno de carácter verbal: "s'ac-célère", los otros dos son adjetivales: "pressés" y "vieux".

En un poema que contiene 121 términos, sólo tres tienen un claro referente temporal. Ante este dato, no creo tener elementos suficientes de análisis para hacer un estudio de una coordenada temporal, estudio que, puestas así las cosas, bien pudiera ser calificado de gratuito.

#### 4. Coordenada espacial.-

Mientras que la coordenada temporal no tiene en el poema entidad suficiente, la espacial se presenta, al menos en apariencia, como bastante más rica.

Desde el principio del trabajo de análisis viene dándose un fenómeno de subsidiaridad de lo temporal respecto de lo espacial, cómo el primero queda subsumido en el segundo, y entiendo aquí por subsidiaridad no que lo temporal venga en ayuda o subsidio de lo espacial, sino que el primero es substituído por el segundo, de forma que la topografía prima sobre la "cronografía". Aquí, la argumentación que cabe esgrimir en favor de este hecho, por tan evidente, resulta casi grosera. Ya desde el comienzo del poema el funcionema "loin" nos introduce de lleno en una situación espacial que, en el verso 52 cobra un relieve preciso:



"... le malheur  
c'est la terre où pousse notre ville"

mediante el relator "où" y los sememas "terre-ville". El discurrir del poema se "localiza", su movimiento se encarna en unos tópoi cuyo valor de significación no puede resultar anecdótico. El flujo del poema no es, cabalmente, de orden temporal (el uso constante del presente hace posible hablar incluso de a-cronía; ya lo veremos en su momento), sino espacial.

Al hacer el estudio de la dinámica textual se vió cómo el poema abandonaba una de las opciones ("joie-pureté"), adentrándose, desde lo consciente, en el mundo de la materia, hecho que se producía a través de los sentidos.

La estructuración espacial repite este mismo movimiento. "L'esprit" nos es presentado como "suspendu sur", produciéndose, a partir de aquí, un descenso hacia el "malheur", que queda localizado en la lexía compleja "la terre où pousse notre ville".

Es este movimiento descendente el que me interesa resaltar, así como la oposición entre "esprit" ("suspendu sur") y "sens-jouissance" ("la terre où pousse notre ville"), pues los tópoi desempeñan, de esta suerte, una función de actantes.

##### 5. Función semántica.-

El texto presenta cuatro núcleos sémicos con sus correspondientes sememas. Analizaré, así, cada uno de ellos y sus componentes

1. "Joie-pureté": - "vanité"  
- "pressés"  
- "enfant dégénéré"
2. "Esprit" : - "suspendu sur l'universel chagrin"
3. "Malheur" : - "sens"  
- "jouissance"  
- "amer"  
- "coupable"  
- "plaisir"  
- "ville"  
- "terre"
4. "Sacrifice" : - "macération"  
- "résignation"

Nuevamente se repite la oposición "esprit  $\neq$  sens", y ahora no por los sujetos ni por los determinantes, sino a través del semema "chagrin":

"l'esprit suspendu sur l'universel chagrin"

el cual, a su vez, es sema del semema "malheur".

Tanto los componentes del mundo "joie-pureté" cuanto los de "malheur" son de signo negativo: hay aquí una carencia constitutiva sentida por la conciencia. No obstan-

te, uno de los dos polos recibe una valoración positiva, cosa que vimos en el estudio de la dinámica textual. Tal hecho proviene de su necesidad. El descenso al mundo del "malheur" es necesario, responde a una orden, y ello porque estamos dentro de la coordenada ética. Lo que aún se ignora es el "para", la finalidad. Cabe arriesgar varias respuestas posibles; y, si son posibles, es porque existe algún fundamento para recabar su viabilidad. Sin embargo, aunque no resulte ilegítimo, ya el paso al plano de la interpretación determinaría en una dirección precisa el análisis, cosa que, a todas luces, es desacertado. Dejo, pues, el punto en suspenso, dado que el poema no procura datos suficientes.

No deja de asombrar que la "joie-pureté" sea caracterizada como "vanité" ("vain" como "inútil") y que el trayecto ascendente sea rechazado.

En un proceso místico, la "joie-pureté" sería alcanzada de inmediato, y ello en virtud de una presencia que no se ha encontrado en ninguno de los momentos del análisis, esto es, la gracia, tomando el término en su dimensión teológica. La ascensión se produciría, así, en virtud de este elemento, que lleva el peso de la acción, al tiempo que sería producto de una voluntad superior, ajena por completo a la voluntad que aquí se presenta. El mismo proceso de "nocturnidad", esto es, la purificación interior, la noche oscura del alma es cosa que, aunque padece el alma, no le pertenece a ella el sufrirlo, sino que se encuentra en tal

tado en virtud de una voluntad que no es la suya; su voluntad, precisamente, estriba en salir de ese estado de desolación interna, y en ningún caso busca esta desolación deliberadamente.

Esta es, pues, la diferencia esencial de los dos procesos, el místico y el ascético, por más que no haya una oposición radical entre ambos. La virtualidad de la gracia está aquí del todo ausente.

La primera entrada sémica de "vanité", semema del eje "joie-pureté", es vacío, claramente opuesto en el poema al mundo de la materia: "sens". Qué pueda, existencialmente, significar el vacío es cosa que no sabemos. Baste, por el momento, con indicar la oposición vacío ("joie-pureté") ≠ materia ("malheur"). Y si el mundo de la "joie" va asociado al de la "pureté", el de la materia ha de ser, forzosamente, "impuro". Ello remite al punto al determinante "coupable" o a la lexía compleja

"le plus coupables c'est toujours notre plaisir"

Lo impuro y lo culpable van, pues, juntos. ¿Qué está, así, afectado de culpabilidad? Todo lo regido por los sentidos, todo lo sensorial, y, por tanto, la propia naturaleza del hombre en la medida en que participa de lo corpóreo. La vida, en una de sus partes, está, de esta forma, alcanzada: aquello que simboliza el semema "terre", asociado, a su vez, a "malheur". Y si existe culpa es porque, previamente, ha habido falta. Nos encontramos, de este modo, dentro del

arquetipo de la "souillure".

Resumiendo lo expuesto, se observa el movimiento siguiente:

Arquetipo de la "souillure"	-->	culpabilidad	-->	"malheur"
			↓	
"terre"			"plaisir"	
"ville"				

La formación de cadenas metafóricas ha seguido, pues, el movimiento que se acaba de describir. En lo que atañe a la temática, el arquetipo origina la percepción de la culpabilidad, espacio en el que se inscribe todo su simbolismo con un referente ya visto: "plaisir". El placer, éros, es sentido como radicalmente culpable, valga decir que la culpa alcanza sus más recónditas raíces; y una de ellas es la que informa la imagen ("Sémantique du mot") (2):

"le malheur c'est la terre où pousse notre ville"

El proceso pasa, pues, por los tres momentos: imagen --> símbolo --> arquetipo. La recodificación que opera la lectura se sitúa en los tres niveles de acuerdo con este movimiento.

Si se hiciese un análisis semántico de "malheur", se vería que, junto con el semema "plaisir", su virtutema no es otro que muerte. Es, pues, "mort" lo contenido en "terre" y en "ville". No es ni siquiera necesario llegar al análisis en el campo de la connotación; basta un estudio del dominio denotativo de la metonimia ya considerada: "le



malheur c'est"...

De esta suerte, el mundo material, lo corpóreo, está atacado por la muerte, contiene intrínsecamente tal principio, del mismo modo que contiene a éros. Estos serán, pues, los dos elementos que se encuentren en el descenso hacia no ya al contenido, sino al propio contenedor espacial: la "terre".

No ahondo más en el análisis. Un elemento de la metonimia ha quedado, sin embargo, algo descolgado, el semema "ville". Este contiene un sema que quiero señalar aquí, "civilización", sema que hay que relacionar con su sujeto en plural: "nous".

Ahora sólo trato de poner de manifiesto la unión que el texto establece entre "ville" (recuérdese que "ville" queda englobado por "terre" y, por lo tanto, que en ella habitan éros y zánatos) y la pluralidad, "nous", forma con la que se abre y se cierra el poema.

El semema "amer" está relacionado directamente con el imperativo:

"faites-leur rendre votre jouissance  
Et cela est amer  
plus amer".

El funcionema "amer" hay que remitirlo al imperativo, no a "jouissance" (o a "jouissance" en segunda instancia). Es la orden y su cumplimiento lo que

"s'accélère en quelque sorte dans l'amertume"

La misma estructuración del texto, considerada en el estudio de la dinámica, permite poder afirmarlo así.

También se contemplaba entonces la posible salida del mundo del "malheur": el "sacrificio" ("macération-resignation"), lo cual delimita de forma más precisa la coordenada ética. Sin embargo, la salida solamente está esbozada por el texto. No conviene, por tanto, dar mayor relieve a lo que sólo es un esbozo.

Juge éternel

Quelle puissance a la bêtise les étoiles luisent pour elle  
La lumière lui va si bien les grands trains l'emportent partout  
Toutes les villes sont ses rassemblements sont ses plaisirs  
Et le dimanche on aperçoit ses joies de famille  
Quelle gloire après la guerre  
Pour le désordre et la légèreté  
Tout le monde vit bien mieux  
Quelle grandeur pour le boxeur

Le poète

Habite toujours au cinquième étage il souffre d'une vieille  
faim

Il contemple sa mort future il cherche à être éternel  
Mais non croyez pas qu'il aime la mort comme autrefois  
Il interroge  
Il essaie à tâtons  
Il soupire il délire  
Et la vie pense-t-il serait vraiment merveilleuse si

Juge éternel

Bêtise

Poète

- "les étoiles luisent pour elle"  
- "la lumière luira si bien"  
- "les grands trains l'emportent partout"  
- "toutes les villes sont ses rassemblements"  
- "toutes les villes sont ses plaisirs"  
- "dimanche"  
- "gloire pour le désordre et la légèreté"  
- "le monde vit bien mieux"  
- "quelle grandeur pour le boxeur"

- "habite au cinquième étage"  
- "souffre d'une vieille faim"  
- "contemple sa mort"  
- "cherche à être éternel"  
- "il interroge"  
- "il essaie"  
- "il soupire"  
- "il délire"  
- "pense-t-il"

0.1. El poema presenta una estructuración en forma de balanza: "juge éternel" en el centro, y "Bêtise - poète" a cada lado de ésta respectivamente.

0.2. En una estructuración de este tipo, "juge éternel" cobra un valor exclusivamente presencial, sin otra función en el texto que la de su mera presencia entre los dos polos.

0.3. En una segunda instancia, y por su mismo carácter presencial, "juge éternel" resulta ser testigo de un proceso, pero sin intervenir propiamente en él.

0.4. Uno y otro polo suministran, por su propia disposición, una estructuración antitética. A un lado de la balanza se alinea el campo semántico "Bête"; al otro, "Poète".

0.5. Esta misma estructuración viene dada por la propia función sintáctica, que analizaré en su momento.

0.6. El texto no concluye:

"et la vie pense-t-il serait vraiment merveilleuse si"  
limitándose a colocar en cada plato de la balanza (ésta viene ya indicada por el semema "juge") los componentes de los

dos ámbitos semánticos.

## 1. Análisis lingüístico.-

### 1.1. Función sujeto.

Son los tres funcionemas nominales "juge", "bêtise", "poète", los que producen directamente cada uno de los tres mundos sémicos. Por otra parte, son los únicos que tienen en el texto un valor actancial primario.

### 1.2. Función verbal.

La antítesis señalada antes se desprende del ordenamiento sintáctico que procuran los verbos.

Al régimen de "bêtise" le corresponde una estructuración pasiva, en tanto que el de "poète", por el contrario, es activa. De esta forma, aquí se produce una primera oposición, que resulta extensible a todo el texto: pasividad (bêtise) ≠ actividad ("poète").

## 2. Coordenada temporal.-

Dos formas distintas de percepción de la temporalidad se dan en el texto, y cada una de ellas está en relación directa con la oposición pasividad ≠ actividad, considerada anteriormente.

En la coordenada de "bêtise" dominan los plurales:

- . "les grands trains"
- . "Toutes les villes sont ses rassemblements sont ses plaisirs"
- . "Ses joies de famille"

Por el contrario, en el régimen de "poète" no se produce una sola forma en plural, dominando la tercera persona del singular: "il".

Hay, por lo tanto, dos formas de percepción temporal. Una, asociada a la pasividad, rige para el colectivo, en donde se inscribe "bêtise". Otra, asociada a la actividad, rige lo individual ("poète").

Dos referencias se dan en la primera forma temporal:

- 1 - "Et le dimanche on aperçoit ses joies de famille"
- 2 - "Quelle joie après la guerre  
Pour le désordre et la légèreté".

Más que temporal, el semema "dimanche" tiene un valor espacial, incidiendo sobre el colectivo "famille".

El segundo verso presenta una referencia muy definida: "la guerre", y está igualmente asociado al colectivo.

Cierta forma de discontinuidad temporal se aprecia en esta parte del poema a través de la localización:

"... les grands trains l'emportent partout

Toutes les villes ...  
Et le dimanche ...  
... après la guerre".

Pero ello resulta más claro analizando la temporalidad en el régimen de "poète", en donde la discontinuidad temporal queda anulada, principalmente, por el relator temporal "toujours" y, posteriormente, por el determinante adjetival "vieille (faim)", asociado al presente ("il souffre"). Esta continuidad, o ausencia de fragmentación temporal, queda reforzada por el funcionema "éternel", dentro de la constelación de "il" y opuesto, por tanto, a "bêtise".

Junto a esto, al igual que en el caso anterior con "guerre", también aquí se da una referencia temporal muy precisa:

"Mais non croyez pas qu'il aime la mort comme autrefois"

Lo cual hace suponer un cambio concreto en la trayectoria temporal del "il".

### 3. Coordenada espacial

De forma análoga a lo que ocurría en la coordenada temporal, el texto actualiza dos espacios. La oposición fundamental que se produce entre éstos estriba en la de colectividad opuesta a soledad, cosa que ya se apuntó en la oposición pluralidad ≠ singularidad.



Al mismo tiempo, y en el eje vertical, en "bâtise ≠ poète" se une la oposición "altura ≠ llanura":

"... les grands trains l'emportent partout  
Toutes les villes sont ses rassemblements",

se opone, en este sentido, a:

"Le poète  
Habite toujours au cinquième étage",

formulación que, asimismo, recoge el semema "soledad" considerado en la oposición anterior.

La misma antítesis en el eje vertical se da ahora en el ámbito de "bêtise":

"Quelle puissance a la bêtise les étoiles luisent pour  
elle".

Así, no sólo se produce una estructuración antitética general, sino que dentro de los mismos espacios semánticos puede apreciarse dicha antítesis.

En este mundo, el texto presenta como lugar propio de "bêtise" la ciudad:

"Toutes les villes sont ses rassemblements".

#### 4. Función semántica

Dos oposiciones fundamentales rigen la totalidad del

texto:

- . la oposición actividad  $\neq$  pasividad
- . la oposición masificación  $\neq$  singularidad

Las dos producen las cadenas metafóricas que acontecen en el texto.

"Masa", "colectividad", está contenido en "les grands trains l'emportent partout", tanto en "trains" como, y reforzándolo, en "grands".

Está asimismo presente en "toutes les villes sont ses rassemblements", en el semema "rassemblements", y debido a la equivalencia sintáctica que produce la repetición del funcionema verbal "sont", se da también en "plaisirs", dentro del espacio de "villes".

Vuelve a encontrarse en "famille", a través del número (oposición a "singularidad").

Y, finalmente, queda perfectamente globalizado en la lexía compleja "Tout le monde".

De forma análoga, al ser uno de los componentes básicos de "bêtise", se produce, igualmente, en el semema "puissance", sema virtual de "boxeur".

La discontinuidad temporal se inscribe en este espacio semántico, frente al intento de anulación de la misma en el espacio de "poète - éternité". En este último, el referente es de carácter espiritual, de donde hay que concluir que, por la estructuración en balanza y las antítesis que viene

produciéndose, la temporalidad en "bêtise" tiene como referente la materia.

De esta forma, a las ya consideradas actividad  $\neq$  pasividad, masificación  $\neq$  singularidad, hay que añadir la oposición espiritualidad  $\neq$  materia, o percepción de un tiempo fragmentario a través del número y la pluralidad  $\neq$  percepción de un tiempo continuo.

Por último, a "quelle joie après la guerre / Pour le désordre et la légèreté", se opone toda la estructuración verbal contenida en "poète".

El semema "guerre" continúa dándose en este ámbito bajo uno de sus semas: "lucha", de forma que se repite la consideración hecha en el análisis de la coordenada temporal: en este mundo, el relator "après" queda anulado.

Al semema "joie" se opone directamente el funcionamiento verbal "il souffre" y, posteriormente, toda la cadena verbal:

- . "il souffre"
- . "il interroge"
- . "il essaie à tâtons"
- . "il soupire"
- . "il délire"

de acuerdo con la antítesis ya considerada pasividad  $\neq$  actividad o, lo que es lo mismo: "estado  $\neq$  acción".

En este segundo polo es donde viene a enmarcarse lo propiamente poético, asociado al referente de lo espiritual. A partir de él podría formularse en el texto una isotopía de la escritura.

EST ACCOMPLIE l'histoire entière de chair humaine.

Expliqué le labeur de la très pauvre chair.

Et l'abîme tendu de l'organe à l'esprit

Horrible odeur, est dilué, Dieu pur!

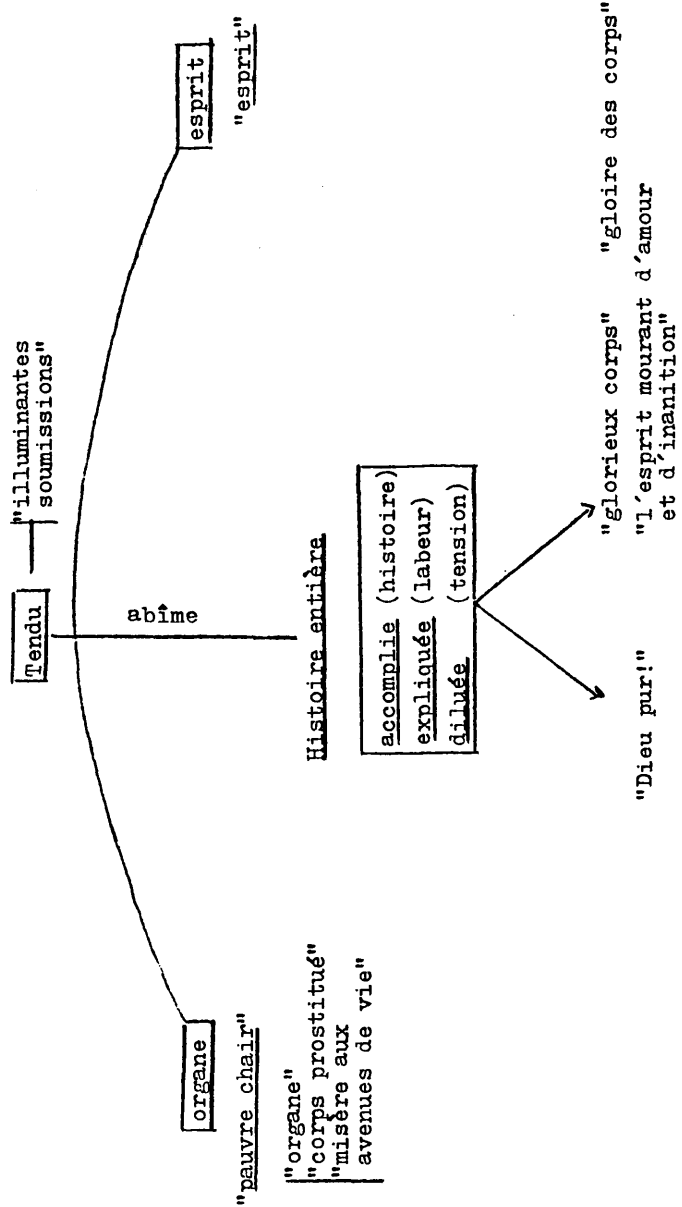
C'est le glorieux corps qui fait l'esprit

Plasma d'illuminantes soumissions

Toute la gloire est pour ce corps prostitué

Qui fut misère aux avenues de vie

L'esprit mourant d'amour et d'inanition.



0.1. El texto presenta cinco centros actanciales:

- . "organe"
- . "esprit"
- . "abîme tendu"
- . "Histoire entière"
- . "Dieu pur - glorieux corps"

agrupados en dos ejes semémicos. Por un lado, el eje:

"organe" -----> "abîme tendu" -----> "esprit"

por otro:

"abîme tendu" -----> "histoire entière" -----> "dieu  
pur - glorieux corps".

0.2. "Tendu" (en "abîme tendu") resulta ser, por tanto, centro total del texto, al aparecer como punto de confluencia de los dos ejes, es decir de todas las opciones que se produzcan en el poema.

0.3. La dinámica parte, así, de "abîme tendu", continúa en "histoire entière" y alcanza su desenlace: "Dieu pur - glorieux corps".

0.4. Por lo tanto, es la lexía compleja "abîme tendu" lo que origina el movimiento del texto. Los sememas "organe" y "esprit" quedan recogidos en esta misma lexía, alcanzándose, así, la totalidad del texto.

#### 1. Consecuencias

1.1. El texto se estructura como dialéctica (3): De la tensión que se produce entre dos polos antagónicos ("organe ≠ esprit") surge un movimiento que va directamente a "histoire entière", con tres funcionemas verbales que habrá que analizar, y llega, finalmente, a un último espacio compuesto por dos elementos: "Dieu pur" de un lado y "glorieux corps" del otro.

1.2. Este último punto no es otro que la síntesis, en su acepción dialéctica, de los otros dos polos del proceso y, por lo tanto, los contiene de manera forzosa.

1.3. El texto vuelve a redundar en una estructuración antitética. Esta queda comprendida entre los sememas "organe" y "esprit". Entre ellos se sitúa "abîme".

1.4. Al ser "abîme tendu" el punto de confluencia de los dos ejes semémicos y, por lo tanto, el centro total del texto; al ser, igualmente, lo que genera su movimiento, cabe concluir que el poema se configura como tensión, ésta -la tensión- uno de los referentes últimos del





.. Análisis lingüístico

El poema presenta tres funcionemas verbales que hacen referencia a un pasado y ofrecen un idéntico valor sintáctico:

- . "accomplie"
- . "expliqué"
- . "dilué"

"El último queda unido a los dos anteriores por la copulativa "et").

Los sujetos de cada uno de ellos vienen indicados en el esquema:

- . "accomplie" --> "l'histoire"
- . "expliqué" --> "le labeur"
- . "dilué" --> la propia tensión

Los funcionemas nominales "labeur" y tensión, quedan, así, integrados en "histoire". Al mismo tiempo, cada uno de los verbales introduce una función propia en el texto:

"Accomplie" da lugar a la coordenada temporal y a una función narrativa cuyo sujeto se encuentra en "histoire".

"Expliqué" origina una función explicativa en relación directa con el posible metadiscurso ideológico contenido en el poema. En el dominio sintáctico tiene su equivalente en la estructuración: "c'est ... qui".

"Dilué" encuentra su referente en la propia dinámica del texto e introduce el espacio semántico de Dios. Nótese tanto la antítesis cuanto la introducción directa del espacio al que antes aludía, en el verso:

"Horrible odeur, est dilué, Dieu pur!"

### 3. Coordenada temporal

3.1. La temporalidad, a través de los dos únicos componentes con ese carácter que procura el texto, "histoire entière" y "vie", tiene un doble aspecto. Por un lado, resulta asociada a uno de los polos de la dialéctica: "organe", mediante los sememas "chair" y "corps":

"Est accomplie l'histoire entière de chair humaine,  
Expliqué le labeur de la très pauvre chair  
.....  
Toute la gloire est pour ce corps prostitué  
Qui fut misère aux avenues de vie"

y por ellos cobra un signo negativo.

Por otro lado, mediante la copulativa "et" queda asimismo unida a la propia tensión:

"Et l'abîme tendu de l'organe à l'esprit"

3.2. Vuelve a producirse un fenómeno de espacialización de lo temporal, apreciable en el verso:

"Qui fut misère aux avenues de vie"

El semema propiamente temporal, "vie", pasa a ser espacializado a través de "avenue". Algo similar ocurre con "histoire", mediante la lexía "chair humaine".

#### 4. Función semántica

4.1. He creído más oportuno, en esta ocasión, tratar la coordenada espacial dentro de la función semántica, puesto que aquí más claramente que en otros poemas, lo espacial queda englobado por lo semántico.

4.2. En el eje semémico "organe - abîme tendu - esprit", encontramos tres núcleos cuyos componentes conviene señalar:

"Organe", que incorpora a su constelación las lexías complejas "très pauvre chair", "corps prostitué", la metáfora "aux avenues de vie" y el semema "plasme". Su referente es de claro signo material.

"Esprit", que presenta en su espectro idéntico componente: "esprit".

Entre los dos se sitúa "abîme", con un único sema actualizado en el texto: tensión.

4.3. El eje semémico "abîme tendu - histoire entière - Dieu pur - glorieux corps", presenta cuatro núcleos. El primero acaba de indicarse. El segundo, "histoire entière", comprende los funcionemas verbales "accomplie", "expliqué" y "dilué", de forma que tanto "tension" como "labeur" pasan a formar parte de su espectro.

Por último, dos lexías configuran un espacio global: "Dieu pur", de un lado, y "glorieux corps", del otro. Hablo de un espacio global bajo el punto de vista de la dinámica y de la coordenada espacial, pero en el dominio semántico cada uno ocupa un espacio propio y particular, si bien es cierto que en estrecha correlación.

En el caso de "glorieux corps" se da un componente de referencia espiritual ("glorieux") y otro de referencia material ("corps"), considerada esta última al estudiar el espectro semántico de "organe". La lexía se compone, por tanto, de dos elementos en oposición. Al ser esto así, y perteneciendo uno de ellos al campo semántico "organe", puede establecerse un isomorfismo entre el determinante "glorieux" y el otro polo de la dialéctica: "esprit". De esta forma, la metáfora "glorieux corps" resumiría tanto el movimiento del texto y su estructuración, cuanto los distintos ámbitos semánticos comprendidos en él.

4.4. De todo ello cabe sacar varias conclusiones, pero creo más acertado, en estos inicios del trabajo de análisis, limitarme a recoger datos e indicar tan sólo la dirección en que parecen apuntar.



LE SANG HUMAIN, l'espoir, le souvenir humain  
Sont les ingrédients noirâtres de l'espace  
Fosse aux lions de Daniel sous l'oeil incandescent  
Le trou bleu du trône du ciel

Les grands cieux sont levés

comme de hautes murailles

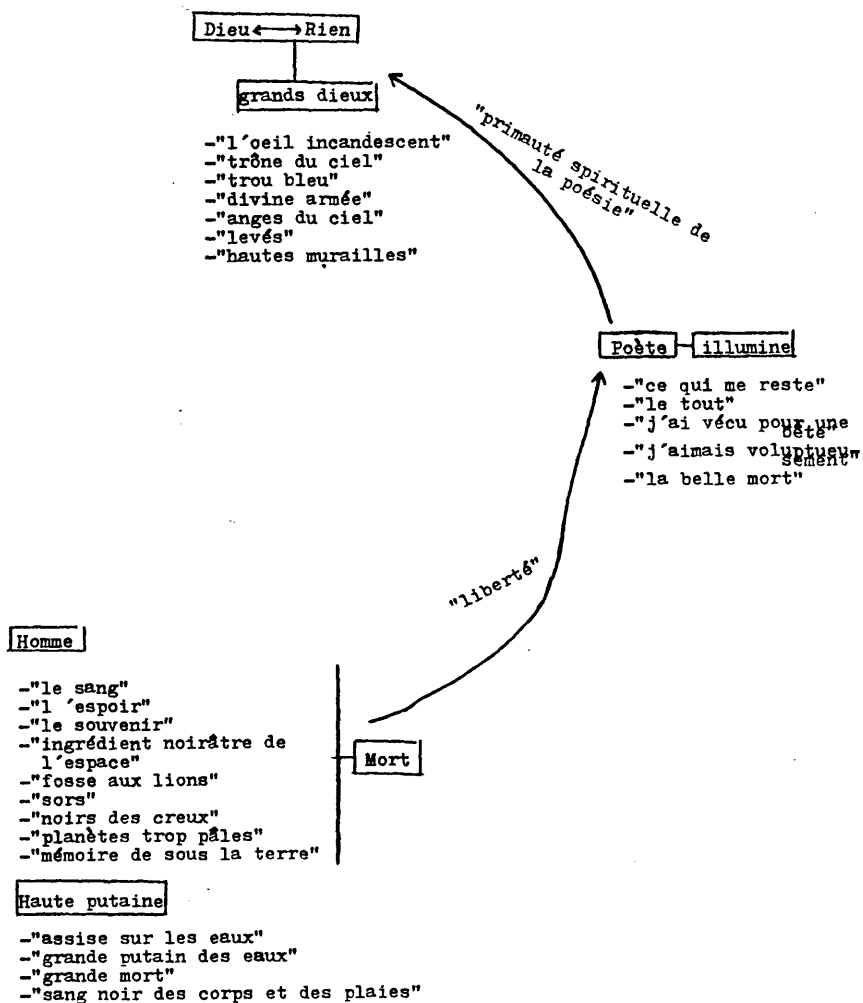
L'éclat bleuâtre de l'acier découpé les noirs des creux  
Les milliards du jugement volent, planètes trop pâles  
Des mémoires de sous la terre.

Et la haute puraine assise sur les eaux  
Tombée, la grande mort répandue par les coupes  
J'ai vu les coups portés par la divine armée  
Le géant blanc ayant dans la bouche une épée

J'ai vu l'unique liberté par mort conquise  
Sous les langes du ciel  
Baignée par le sang noir des coupes et des plaies  
Quand la grande putain des eaux avait pris flamme

J'étais un homme; ô illumine ce qui me reste!  
Pardonne-moi si j'ai vécu pour une Bête  
Et si j'aimai voluptueusement la belle mort  
Illumine le tout car j'étais le poète

Et si tu n'étais Dieu j'établirais encore  
Sur Rien la primauté spirituelle  
Car Dieu n'est pas le Dieu des morts mais des vivants  
Ne peuvent plus mourir les morts ressuscitant.



0.1. Tres centros actanciales configuran el poema:

- "Mort" ("homme - Haute putain")
- ▼ "Poète"
- "Grands cieux" ("Dieu - Rien")

0.2. La dinámica textual se establece entre estos centros de acuerdo con los ejes semémicos "Mort --> Poète --> Grands cieux"

0.3. Podía haberse situado en el esquema a "haute putain" como un centro actancial distinto a "Homme", pero los dos se sitúan en la misma coordenada espacial y, en este sentido, ambos se oponen a "grands cieux".

0.4. "Poète" se erige en centro total del poema al contener componentes de los otros dos núcleos sémicos, "mort" y "grands cieux".

0.5. Vuelve a repetirse una estructuración antitética que esta vez viene dada por la oposición que se establece entre el mundo de "Homme - Haute putain" y "grands cieux":  
"Grands cieux levés ≠ fosse".



0.6. El texto presenta un referente histórico y otro hiper-textual, ninguno de los cuales se mostró de una forma tan clara en los poemas anteriormente estudiados.

0.7. La coordenada ética domina gran parte del referente histórico, de suerte que aquélla resulta ser producto de una decisión previa ("j'établirais").

0.8. Una vez, la doble negación constituye uno de los modos dominantes de la estructuración poética, tanto en el terreno de la dinámica cuanto en el semántico.

## 2. Análisis lingüístico

### 2.1. Función adverbial y preposicional.-

2.1.1. Dos determinantes preposicionales presenta el texto, y los dos de carácter espacial: "sous" y "sur".

"Sous" en

- . "Fosse aux lions de Daniel sous l'oeil incandescent"
- . "Des mémoires de sous la terre"
- . "Sous les langes du ciel"

"Sur" se encuentra en

- . "Et la haute putain assise sur les eaux"
- . "Sur Rien la primauté spirituelle"

Frente a este dominio de los espaciales a lo largo del

poema, sólo en una ocasión aparece un único temporal: "Quand"

. "Quand la grande putain des eaux avait pris flamme"

De ello hay que inferir una primacía de lo espacial respecto de lo temporal o, como viene observándose en otros poemas, la espacialización de lo temporal.

2.1.2. La oposición que se establece entre "sous" y "sur" es la que va a permitir idéntica oposición entre dos ámbitos semánticos.

2.1.3. Asimismo, hay que tener en cuenta que el texto sólo presenta cuatro determinantes de tipo adverbial: dos espaciales, uno temporal y otro modal. De aquí se desprende otra de las constantes que vienen observándose: los continuos procesos de nominalización, lo cual en buena medida explica la importancia que en esta poesía cobra la función semántica, así como su hermetismo.

2.2. En lo que atañe a la conjunción "car" en:

"Illumine le tout car j'étais le poète"

Y en

"Car Dieu n'est pas le Dieu des morts mais des vivants"

introduce unas causales en relación directa con el metadiscurso ideológico, de forma que resulta ser una función a

examinar en su momento.

### 2.3. Función verbal

Las formulaciones verbales del texto resultan de mayor riqueza que las consideradas en otros poemas analizados.

Se dan las tres formas temporales, presente, pasado y futuro. presente, en funcionemas verbales como "sont", "découparent", "volent" ... Pasado en "j'ai vu", "avait pris", "j'aimais" ... Y futuro en la hipotética real

"Et si tu n'étais Dieu j'établirais"

Cada una de las tres formas están estructurando otros tantos universos semánticos; lo veremos en su momento.

Junto a ellas tenemos el imperativo "illumine", cuyo espectro sémico, aunque no sea éste el momento de considerarlo, actualiza la coordenada ética, produciéndose un fenómeno de isomorfismo sintáctico, y posteriormente semántico, entre "illumine" y "Rien".

### 2.4. Función sujeto

2.4.1. Tres funciones nominales configuran un primer espacio textual en el que se inscribe el presente:

- . "Le sang"
- . "L'espoir"
- . "Le souvenir humain"

La lexía "les grands cieux" rige el segundo espacio, así como la "haute putain" el tercero. A partir de aquí el funcionema rector de todo el texto va a ser "je". Quiere ello decir que, a partir de un determinado espacio del texto, el objeto y el sujeto se confunden en un único lugar: "je".

2.4.2. Si analizamos ahora el poema como narración, lo encontramos dividido en dos segmentos, uno descriptivo y otro reflexivo. El primero tiene como catalizador sensorial la vista: "J'ai vu". El segundo gira alrededor de la conjunción "car" y en él desemboca el poema.

Al ser un espacio reflexivo en el que viene a detenerse el movimiento del texto, quiere decirse que la función metalingüística resulta aquí prioritaria, siendo, a su vez, el referente último del poema. La coordenada ética habrá de ser analizada, por tanto, bajo esta perspectiva, y el "je" pasa a ser "yo - texto", o bien, en este mismo sentido, "poète", tal como se vió en la dinámica. Los tres momentos verbales resultan ser, así, los jalones de ese "yo - texto" en su función metalingüística.

### 3. Coordenada temporal

Las tres formas temporales que se han delimitado en el estudio de la función verbal están ya contenidas en el primer verso del poema:

"Le sang humain, l'espoir, le souvenir humain"

"Sang" tiene valor de presente, además de por una parte de sus semas, también por estar dentro de la estructura en función de la rima "humain - sang - présent"

Al semema "espoir" le corresponde un tiempo futuro, en tanto que a "souvenir" un pasado. Sin embargo, lo que realmente importa en este caso es la vivencia de la temporalidad como situación espacial:

"Le sang humain, l'espoir, le souvenir humain  
Sont les ingrédients noirâtres de l'espace"

Aquí tenemos, por ende, una de las presencias que configuran ese "yo - texto" en Pierre Jean Jouve: el fenómeno de espacialización de la temporalidad. Ello es tanto como decir que el texto va a generar unos tópoi, en donde se inscribe la temporalidad, con valor semántico propio.

Estos tres "ingredientes" son percibidos negativamente: "noirâtres". Quiere ello decir que, en el texto, la percepción de la temporalidad, concretamente el referente histórico humano, es de signo negativo. Y lo es en sus tres formas: pasado, presente y futuro, ésto es, de forma absoluta, lo cual es lo mismo que afirmar la negatividad de la historia "humana" desde su origen. A esta negatividad radical se une la memoria:

"Des mémoires de sous la terre",

receptáculo y vehículo del tiempo.

Si pasamos ahora a considerar los versos regidos por el indefinido, vemos que su referente viene dado por la guerra:

"J'ai vu les coups portés par la divine armée  
Le géant blanc ayant dans la bouche une épée".

Y dando un paso más, la muerte:

"J'ai vu l'unique liberté par mort conquise"

El tiempo humano está, de esta forma, asociado a los sememas "guerra" y "muerte", los dos con un signo igualmente negativo:

"Baignée par le sang noir des coupes et des plaies  
Quand la grande putain des eaux avait pris flammes"

(Obsérvese el único relator con carga propiamente temporal, "quand", asociado al régimen de la Bestia: "grande putain").

La referencia temporal se da ahora en "je - poète", de modo que el referente histórico se convierte en personal, y en personal con referencia a un pasado aún próximo:

"J'étais un homme ...  
... j'ai vécu pour une bête  
... j'aimai voluptueusement la belle mort"

De aquí resulta una doble conclusión; los mismos elementos de tipo general, que se han venido considerando, ahora se interiorizan. No es algo casual que inmediatamente después aparezca el segmento reflexivo introducido por "car".

Por otro lado, en la línea temporal del "je -poète" se ha producido un corte: "si j'ai vécu"; corte que parece estar en relación directa con el imperativo y la coordenada ética.

En el aspecto temporal, el verso:

"J'étais un homme, ô illumine ce qui me reste"

actúa de bisagra entre dos tiempos, un tiempo pasado ("j'étais") y un futuro ("illumine ce qui me reste"), que da entrada al aspecto ético ("illumine → j'établirais").

"Poète" comprende, por lo tanto, tres tiempos: un tiempo pasado, en el cual la realidad "yo - texto" tuvo una existencia determinada; un presente, el del propio imperativo, en donde cambian los elementos que han venido constituyendo la realidad "yo - texto", y un tiempo futuro: "ce qui me reste".

#### 4. Coordenada espacial

Tres espacios configuran el texto: el espacio de "homme", el del "je" y el de "grands cieux". Entre "Homme - Haute putain" y "grands cieux" se produce una red de oposición-

nes que voy a ir analizando.

. Oposición altura  $\neq$  profundidad. El espacio "homme" lo percibe el texto como contenido en el semema "fosse", por un lado, y "creux" por otro:

"Fosse aux lions de Daniel sous l'oeil incandescent"

. . . . .

"L'éclat bleu de l'acier découpe les noirs des creux"

"Grands cieux", por el contrario, actualiza el sema "altura":

"Les grands cieux sont levés"

. Oposición claridad  $\neq$  negrura. Esta oposición es determinante para la estructuración semántica posterior.

El espacio del "homme" es percibido en la negrura:

"Le sang humain, l'espoir, le souvenir humain  
Sont les ingrédients noirâtres de l'espace"

y la lexía que ya hemos visto: "noirs des creux". Asimismo:

"Baignée par le sang noir des coupes et des plaies"

El espacio "grands cieux" viene dado por sememas que denotan claridad, en progresión hasta llegar a la incandescencia:

"Fosse aux lions de Daniel sous l'oeil incandescent"



"Le trou bleue du trône du ciel"

"L'éclat bleuâtre de l'acier"

"Illumine"

. A su vez, se produce una nueva antítesis en lo que hace referencia a la situación: verticalidad  $\neq$  horizontalidad

"Les grands cieux sont levés  
comme de hautes murailles"

se opone, en este registro, a

"Et la haute putain assise sur les eaux"

Así, pues, la percepción del espacio en el texto resulta geometrizada, afirmación que, sin duda, es redundante, pues el espacio, de suyo, es geométrico. No obstante hay grados en el modo de percibir tal fenómeno. En nuestro caso, los componentes cobran un signo positivo o negativo precisamente por su configuración geométrica. En los tres ejes de oposiciones que se han señalado: verticalidad  $\neq$  profundidad, claridad  $\neq$  negrura y verticalidad  $\neq$  horizontalidad, de los cuales el primero y el último son claramente geométricos, pueden agruparse todos los componentes del poema. Así, por ejemplo, "épée" se opone a "coupe", precisamente por su geometría (lo recto, en este caso, se opone a lo curvo). En la base de la configuración imaginaria de esta poesía hay un fenómeno de geometrización de la realidad que con-

lleva la formación de distintos ámbitos semánticos. Cabe, así, hablar de una arquitectura semántica. En todos los poemas que vengo analizando se repite esta invariante: el texto es concebido como una constante arquitectónica.

##### 5. Función semántica

De acuerdo con lo visto en los estudios precedentes, el dominio semántico ha venido manifestando sus referentes de forma precisa. Cabe, sin embargo, enunciar más detenidamente significaciones que sólo se han apuntado.

Por lo pronto, conviene señalar, en relación directa con la coordenada espacial, que el espacio de "grands cieux" está totalmente separado del de "l'homme":

"Les grands cieux sont levés  
comme de hautes murailles  
L'éclat bleuâtre de l'acier découpe les noirs des creux"

Así, en la temática del poema, Dios está separado del ámbito humano: habita otra morada radicalmente distinta a la del hombre. Se perfila, de este modo, otra de las líneas maestras del metadiscurso contenido en el poema. Ello se relaciona con la anulación del espacio místico y refuerza, en cambio, la constante ascética que vengo haciendo observar. Dios está ausente del mundo del hombre en la medida en que lo humano ofrece una negatividad constitutiva. Comparemos los dos espacios que el texto presenta con



Pardonne-moi si j'ai vécu pour une Bête  
Et si j'aimais voluptueusement la belle mort"

De aquí resultan diversos isomorfismos.

Por lo pronto, el semema "sang" se incorpora al espectro sémico de "mort".

"Baignée par le sang noir des coupes et des plaies"

"Sang" era uno de los elementos constitutivos del espacio de "l'homme", asociado a una forma de temporalidad en presente. En ello incide el determinante adjetival "noir", que se consideró en la oposición claridad  $\neq$  negrura y que, de esta forma, pasa también a la constelación sémica en torno a "mort".

El componente erótico está asimismo contenido en esta constelación:

"Et si j'aimais voluptueusement la belle mort"

De donde resulta que eros y muerte habitan en lo bajo, en un espacio idéntico.

A su vez, "eau", como lugar propio en el que mora la "pête", pasa también a incorporarse a la constelación:

"Et la haute putain assise sur les eaux

. . . . .

Quand la grande putain des eaux ..."

& & &

El semema "poète" (o la realidad "yo - texto"), contiene, como hemos ido viendo, todas las variantes que se producen en el poema: "le tout"

"Illumine le tout car j'étais le poète"

En él está incluido tanto el ámbito de "mort" cuanto el de "grands cieux" a través del semantema específico "claridad". Tal como se vió en la dinámica, la realidad "yo - texto" resulta ser el centro total del poema.

Llegamos, así, al último cuarteto. En él confluye la temática de "mort" y la coordenada ascética:

"Et si tu n'étais Dieu j'établirai encore  
Sur Rien la primauté spirituelle"

Dios resulta ser isomorfo del semema "Rien", en donde está contenido virtualmente "mort", sólo que ahora se ha invertido el signo de este último pasando a ser positivo.

Varias consecuencias se siguen de este hecho.

"Mort" resulta ser bivalente, en la medida en que incorpora el semema "claridad" contenido en "Dieu".

El carácter de la realidad "yo - texto" es eminentemente espiritual, pero incluye el mundo de la materia (por oposición al carácter espiritual) presente en el carácter nega-

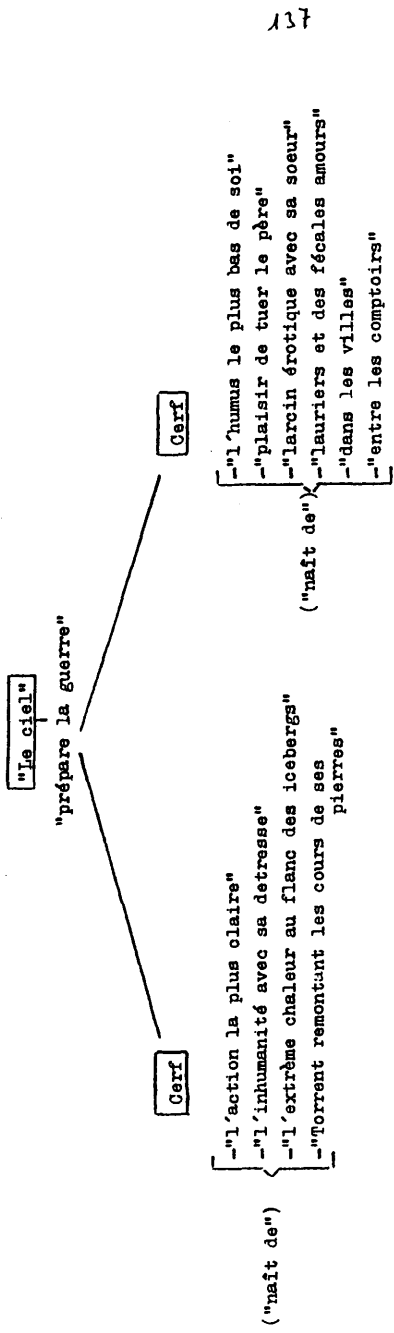
tivo de "mort" asociado a "sang".

Por último, el texto se configura como un acto de ascé-  
sis dependiente del imperativo en una doble vertiente: en  
la de "texto", ésto es, obra concebida deliberadamente de  
un determinado modo (y en este espacio está contenida la  
función metalinguística e intertextual del poema), y en la  
del "yo": componentes temáticos sobre los que versa el acto  
de ascésis dando lugar a los diversos mundos semánticos.

LE CERF NAÎT DE L'ACTION la plus claire  
De l'inhumanité trouvée avec sa détresse  
De l'extrême chaleur au flanc des icebergs  
Et du torrent remontant le cours de ses pierres.

Le cerf naît de l'humus le plus bas  
De soi, du plaisir de tuer le père  
Et du larcin érotique avec la soeur,  
Des lauriers et des fécales amours.

Le cerf apparaît dans les villes  
Entre les comptoirs et ruisseaux  
Méconnaissable sous la lampe de mercure  
Quand le ciel, le ciel même prépare la guerre.





O.1. El texto no presenta una dinámica propiamente dicha, sino tres momentos entre los que no hay progresión.

O.2. Por lo tanto, al no existir un movimiento del texto, pasaré directamente al estudio de los tres campos semánticos que ofrece, analizando la topografía de cada uno de sus momentos.

O.3. pero antes de comenzar con el análisis de la función semántica, conviene señalar la estructuración dual contenida en los dos momentos del semema "cerf":

. "cerf naît de l'action"

. "cerf naît de l'humus le plus bas / de soi"

Ello produce, a su vez, una estructuración antitética cuyos referentes hemos de examinar.

& & &

En "~~cerf~~-l'action la plus claire" domina el sema virtual de "movimiento":

"Action la plus claire"

. . . . .

. . . . .

"Torrent remontant le cours de pierres"

sema ausente en "cerf - l'humus le plus bas de soi".

Así, puede formularse una primera oposición: dinamismo ≠ ausencia de dinamismo.

En esta misma línea, "cerf - l'action la plus claire" expresa una acción, en tanto que "cerf - l'humus le plus bas de soi" supone un estado. De aquí, pues, la segunda oposición: movimiento ≠ estado.

Si nos detenemos ahora a examinar la estructuración espacial, observamos que "cerf - l'humus" está localizado en el punto más bajo:

"... l'humus le plus bas de soi"

En este punto se sitúan: el placer

la muerte ("tuer le père")

eros ("larcin érotique avec

la soeur... fécales amours")

A su vez, este punto más bajo, el texto lo presenta como llanura o substrato, en una topografía vegetal:

. "humus"

. "lauriers"

. "fécales amours"

Se trata, de esta suerte, de un estado, cuyo referente actancial no es otro que una estructura biológica. Estructura en el sentido de estado, y biológica en la medida en que su configuración metafórica responde a un orden biológico, en este caso vegetal.

Junto con el sema "llanura", se hace preciso resaltar el sema "descomposición", común a los tres sememas analizados, así como el de "fecundidad" ("humus").

"Llanura", "descomposición" y "fecundidad" resultan, así, isomorfos de éros y muerte (zánatos). Ellos son los componentes de este punto "más bajo de sí". En la segunda parte de la presente tesis se hace necesario comprobar si la estructuración metafórica de este tópoi se efectúa en torno a los mismos componentes.

Por otra parte, conviene indicar que el referente del ámbito "cerf - l'humus le plus bas de soi" es, una vez más, de orden material.

De este magma sensual rezumando humedad y descomposición, surge ("fecundidad") un movimiento ascendente, por oposición a estado y a llanura.

El verso

"Torrent remontant le cours de ses pierres"

contiene este movimiento, que, a su vez, es de carácter progresivo - regresivo. Progresivo en tanto que se ocone

a estado; y regresivo en la medida en que camina hacia el origen; "remontant le cours". El fin (progresión) se confunde con el origen (regresión). Lo cual produce una estructura circular.

Asimismo, por reducción, la lexía "la plus claire", en "l'action la plus claire", se opone a "le plus bas", en "l'humus le plus bas de soi", de donde resulta un espacio abierto, en oposición a otro cerrado y, en una segunda instancia, luz en oposición a ausencia de luz.

& & &

En un análisis más detallado del universo semántico "cerf - l'action la plus claire", encontramos una estructuración metafórica a partir del agua, actualizando el sema "claridad" y el sema "limpidez", que forman parte del espectro sémico de "torrent... le cours de ses pierres", así como, en otro plano, de "icebergs".

Agua, por tanto, que corre, en oposición al agua en descomposición contenida en "l'humus - lauriers - fécales amours". Al mismo tiempo, caudal de agua ("le cours") frente a humedad ("humus").

Dentro de la constelación sémica formada a partir del agua, un problema aparte lo constituye el semema "ruisseau†". Considerado de forma aislada, la tendencia natural sería la de inscribirlo en el ámbito de "cerf - l'action la plus claire", junto con "torrent". Sin embargo, el contexto en que aparece viene formado por:

- . "dans les villes"
- . "entre les comptoirs",

lexías que analizaré algo más adelante.

Al estar inscrito en ese espacio, "ruisseaux" muy bien puede leerse dentro del ámbito de "cerf - l'humus le plus bas", actualizando uno de sus semas, esto es, "albañal", asociado a "fécales amours".

Se formaría, así, una nueva oposición, caudal ≠ albañal.

En cuanto a la configuración cromática, perdominio de lo translúcido, frente al verdinegro contenido en "lauriers - humus - fécales amours".

Continuando con la lexía "le torrent remontant le cours de ses pierres", el funcionema verbal "remontant" y el semema "cours" marcan un movimiento a contracorriente, cuya significación, dentro de la dualidad semántica que ofrece el texto, subrayada aquí por el relator "contra" (estructuración polémica), resulta ser un movimiento contra las fuerzas naturales (estructura biológica analizada en "cerf - l'humus le plus bas").

En un contexto hipertextual psicoanalítico, tal hecho adquiriría las características de un posible fenómeno de "sublimación". En nuestro texto, ésto es, en el corpus de obra que llevamos analizado, éste sería el punto en el que vendrían a inscribirse las dadas metafóricas con referente "tensión", "guerra interna", una de las valencias de "mort", y el semema "sacrifice".

En la lexía compleja "le torrent remontant le cours de ses pierres" está contenido el sema virtual de "lucha", de forma que cabe establecer el referente actancial de "cerf - l'action la plus claire" en acción como lucha, opuesto al ya considerado de estructuración biológica.

Ello permite, a su vez, dado el contexto, formular una isotopía de lo ético, partiendo del semema analizado y cuyo polo opuesto, la materia sobre la que versa el imperativo, vendría dado por el núcleo sémico "humus".

Finalmente, el verso

"de l'inhumanité avec sa détresse"

da pie a un nuevo semema, "inhumano, en clara oposición a "humano", siendo el referente de este último la materia: "cerf - l'humus le plus bas de soi".

Téngase en cuenta que los componentes del mundo "cerf - l'action la plus claire" son de orden cósmico, en tanto que los del otro polo de la balanza, lo son de lo histórico, Cabe, así, formular otra oposición más, esta vez entre cos-

mos ≠ historia ("de soi").

En lo que atañe a las lexías complejas:

- . "Dans les villes"
- . "Entre les comptoirs"
- . "Dans les ruisseaux",

el análisis puede centrarse en torno a dos semas ya considerados: lo humano y la colectivización. Este último, que está totalmente ausente de "cerf - l'action la plus claire", pasa a integrar la constelación sémica de materia-estructura biológica. En ellos vuelve a darse la marca de plural que se consideró líneas arriba, así como la presencia de éros en "dans les ruisseaux" por la asimilación con "fécales amours".

Finalmente, queda por analizar el tercer momento del texto:

"Le ciel prépare la guerre"

si bien los componentes sémicos de este último son tan reducidos que no permiten el análisis. Cabría, no obstante, señalar la contraposición "lucha" (interna: "de soi") - "guerre", de referencia mucho más general y, en parte, por ello mismo, externa.

Dos hiladas hipertextuales se dan en el poema: la doctrina psicoanalítica y el cristianismo. No resulta necesario hacer mucho hincapié en ninguna de ellas. La presencia de la "líbido" en el núcleo sémico de "cerf" resulta meridiana, tanto por el lugar en el que se localiza, el inconsciente ("l'humus le plus bas de soi", en donde se incorpora todo el sistema de culpabilidad:

"du plaisir de tuer le père  
et du larcin érotique avec la soeur"),

cuanto en el aspecto progresivo que señala el psicoanálisis: libido como única fuerza capaz de transcendencia.

"Le cerf" es, al mismo tiempo, un símbolo sobradamente conocido en la literatura mística cristiana.

Así pues, en el metadiscurso de esta poesía, el ciervo constituye un símbolo que aúna dos realidades distintas: materia-espíritu. Para ella, el movimiento que lleva a lo más alto (el amor de Cristo: "cerf", en la mística cristiana), tiene su origen en lo más bajo ("l'humus le plus bas de soi").



ARIANE POESIE

En ces temps l'art fut absolu conquérant comme est l'or  
Dans l'écorce cristalline de la terre. Et par le dernier  
art

on résista au monstre, au dieu, bavant l'écume froide:

La Science! livide, et technique à savoir, à pénétrer  
l'espace avec le sang, le cerveau et l'amour, poser les règle-  
ments, toucher l'horrible atome!

Monstre froid défié par la sainte ignorance  
Nombre-Mort! Les poètes étaient dans les myrtes confus  
Menés par une Ariane aimante sans refus  
poitrine dégagée pensée accoutmée.

Et l'art seul illustrait le vent! immortalisait la brousse  
des pauvres! faisait jaillir la lave de terre!

(Blessé, avec son sang des plaies, et de ses charins  
la sueur,

car tous ses jours étaient comptés.)

COMME LE VOLCAN gonflant ses laves aux anthrax de  
l'équateur et grandes failles de l'écorce  
présente le gosier jaune rose du dragon,  
Comme la luxure à la langue fourchue devient sincère

subitement par bouches ouvertes de feu, éruptions de spemes  
savants,

Comme la pensée habite la glace et cristallise en trans-  
parende un désespoir plus coupant se déshabillant de toute  
force,

Comme la charité fait don de ses habits d'or pleurent,  
et ne parvient pas à se sentir douce et ne réussit pas à  
s'aimer  
doucement,

Comme le poème se brûle, et laisse son auteur brûlé et  
laisse son auteur blessé et laisse son auteur ensanglanté

De tant de souvenirs futurs de tant de prophéties  
passées,

Ainsi vive le dragon! prolifère le sulfureux! bande  
l'amour à mort blessé, parmi le don luxurieux!

Reflétant l'indiscernable face de l'Aimé.

D'OU VENUS? d'où venus? ces grands cris de l'aurore,  
ces vocables de bête enfin à la lumière

Ces profonds mots des vagues orageuses, ces chants  
magiques pour traverser les rêves de ronces, qui de toute  
éternité cherchaient pouvoir et manière

Mais qui - d'où venus - jamais ne sauront humaine-  
ment parler.

D'où venus, ces vrais mots du temps soufflant l'abîme  
dans les tuyaux noirs

Ne sachant plus ni nom ni sexe, ils regardent une chair  
usée par extase s'effacer

Sortir des cavernes de rose et rentrer aux cavernes pires  
Et redescendre dans ces mornes sous les paons  
verdoyants du rire.

AH! MISÉRABLE ENVIE, poète sans histoire, poète sans  
abri, poète sans mémoire,

Sans partisans, sans ombre connue, sans argent!

Fille sans dot à vivre et cependant aux jupes la fleur  
non fatiguée d'un sexe toujours blond,

prêtre sans autel où luiraient le matin les cuivres  
verticaux de la première gloire,

Monde sans avenues vœux clandestin sans fond

Au noir nuage sans pluies ou foudre - ah zig-zag blanc!

Espérer quel désir? Accomplir quelle fuite?

Aux trompettes d'écume le plus clair de mes dons!

Entre les bleuités où s'accomplit le rite, la fille ou le  
chagrin,  
et la négation.

Que je te retrouve mon Seigneur

Que dans la longue envie je cède sans histoire, poète

sans amour je cède sans mémoire,

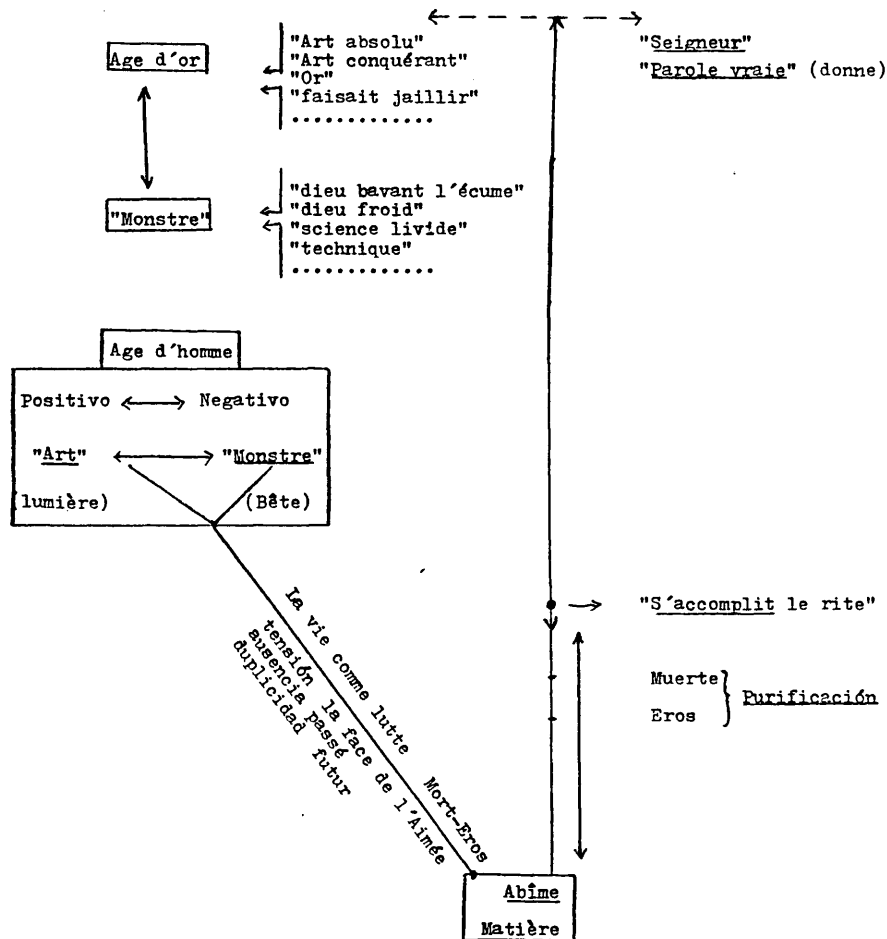
Poète sans ombre connue je parcoure la dalle en pleur,

Je te retrouve (la fille sans dot est belle à vivre et  
porte

aux jupes massives la fleur très fermée de beauté)

Je te retrouve (le prêtre à l'autel au matin où brûlent  
les ors verticaux voit l'Agonie dans sa gloire),

Donne au Poétique et au Vague accès dans la Parole  
vraie.



### Dinámica

- 0.1. La dinámica del poema presenta, en esta ocasión, el siguiente movimiento estructurante:

"Age d'or        Monstre        Age d'homme"

- 0.2. Empleo de la expresión "Age d'or", que no figura en el texto, para designar un estado primero, anterior a toda forma humana de expresión.

La fórmula me viene dada por el propio discurso, mediante la lexía compleja "en ces temps", y el semema "or". Los semas que contiene están en una parte indicados en el propio esquema y los estudiaremos al hacer el análisis de la función semántica.

- 0.3. "Monstre" está presente en este mismo espacio, aunque en un nivel distinto, de aquí que se dé en el esquema una flecha de implicación.
- 0.4. Tampoco la fórmula "Age d'homme" figura en el texto. Se indica con ello el espacio de lo propiamente humano, frente a un estado anterior -"Age d'or"- y anterior en su acepción histórica. Esta historicidad viene marcada asimismo por la estructuración verbal imperfecto ≠ presente que más tarde se estudiará.

Hasta este punto del discurso poético ha estado dominando la función narratológica; a partir de aquí va a perderse, de acuerdo con el tratamiento que su-

fra la coordenada temporal. Ya lo veremos.

- 0.5. Los componentes de "Age d'or" y los de "Monstre" van a configurar el espacio de "l'âge d'homme", dividiendo la semántica del texto en dos mundos claramente antitéticos. Tal antítesis se corresponde en el plano sémico a la que se produce entre los semas de "Age d'or" y de "Monstre". No obstante, el espacio de "l'âge d'homme" comprende, precisamente, los dos mundos.
- 0.6. En vez de agrupar en el esquema los semas de un ámbito y de otro, he preferido, en esta ocasión, ponerlos aparte, con el fin de que, así, pueda apreciarse mejor la dualidad que se establece, junto con su evolución. He optado, igualmente, por no operar con sememas aislados, aunque en algunos momentos, en razón de una claridad mayor, así lo haga; procuro, por el contrario, respetar la estructuración metafórica.

Podría objetarse que por qué no he venido operando así desde el principio del análisis, dado que puede no ser lícito romper la estructuración metafórica si el texto no admite la descomposición en unidades más pequeñas, con lo que se produciría un falseamiento del poema.

A mi entender, tal objeción no tiene fundamento suficiente. Cabría esgrimir que estamos en un momento de análisis, y que todo análisis opera mediante una reducción del todo a sus partes. Cabría argumentar

también que el análisis de esas partes no se efectúa in abstracto, sino dentro de su pertenencia a ese todo que es el texto, pero esta argumentación, por tan obvia, resulta casi innecesaria.

Cuestión aparte es la de saber si en esa operación reductiva, se ha forzado la configuración sémica cuando ésta no lo admite.

No entro ahora en los problemas metodológicos subyacentes a la cuestión por desbordar ampliamente el objeto de este punto del trabajo. Una aproximación crítica al texto literario de corte impresionista, considerará sin fundamento alguno tanto las bases metodológicas cuanto el trabajo que aquí se está efectuando, en lo cual coincide con las metodologías de base positivista. Un formalismo puro habría de limitarse al estudio de la "Langue" (y la norma), el único "científico", dejando de lado el de la "parole" y, por lo tanto, abandonando el campo semántico que es, a mi entender, el punto de partida. De esta dicotomía surge el concepto de "obra cerrada" y "obra abierta" y explica en parte el fenómeno, claramente significativo, de que ningún formalismo de corte semántico se haya aventurado en el estudio de textos largos, por oposición a textos cortos, excepción hecha de los titubeantes intentos en la línea de Greimas.

En nuestro caso, basta una simple lectura de lo



hecho hasta el momento para apreciar que en ningún caso se ha forzado la configuración metafórica para hacer decir al texto lo que éste no dice.

De cualquier modo, si ahora opero con unidades más extensas es, en parte, para mostrar que no hay diferencia alguna en el resultado.

0.7. El espacio de "l'âge d'homme" presenta el movimiento siguiente: "art → Monstre → abîme → Seigneur"

0.8. "Seigneur" y "âge d'or" mantienen una relación temporal y espacial que examinaremos en su momento.

0.9. "Age d'homme":

"Art	Bête
sainte ignorance -----	science
le poète -----	myrtes confus
Ariane aimante -----	
Art -----	blessé
	sang des plaies
	sueur de ces chagrins
Art -----	jours comptés
	dragons (volcans)
	luxure (sperme savant)
	pensée (glace)
Cahrité -----	désespoir
	ne réussit pas à s'aimer
	ne parvient pas à se sentir douce

poème -----	brûlé
l'auteur -----	brûlé
	blessé
	ensanglanté
futur -----	souvenir
prophéties -----	passé
amour -----	amour blessé (à mort,
	don luxurieux)
face de l'Aimé -----	indiscernable
cris -----	de l'Aurore
vocables -----	bête
vocables enfin à la lumière -----	vocables de bête
profonds mots -----	vagues orageuses
chants magiques pour traverser --	rêves de ronce
qui de toute éternité cher-	
chaient pouvoir et	
manière -----	rêves de ronce
parler humainement -----	jamais ne sauront
vrais mots -----	du temps soufflant
	l'abîme
	tuyaux noirs
ne sachant plus -----	ni nom ni sexe
regarder s'effacer par extase ---	une chair usée
	cavernes
envie -----	misérable

poète SANS ----- histoire  
abri  
mémoire  
partisans  
ombre connue  
argent  
fille SANS ----- dot à vivre  
fille aux jupes la fleur non fatiguée  
d'un sexe toujours blond -----  
prêtre SANS ----- autel  
prêtre à l'autel au matin où brûlent  
les ors verticaux voit l'Agonie  
dans sa gloire ----- o  
parole vraie ----- o

### CONSECUENCIAS

#### Respecto de la propia dinámica.-

1.1. El poema presenta un referente temporal que no existe de modo tan claro en los demás poemas estudiados.

1.2. Volvemos a encontrar la antítesis como forma dominante de estructuración poética: "Age d'or - Art absolu ≠ Monstre-Science livide" ; "Art - lumière ≠ Monstre - Bête"

1.3. Se produce, una vez más, una estructuración dra-

mática, con dos fuerzas antagónicas en presencia y una ausencia de conclusión; "Seigneur ... donne"

1.4. Ante la dualidad constitutiva en la que se desarrolla el espacio de "l'âge d'homme", la vida se presenta como lucha. Esta presenta tres rasgos distintivos.

-tensión

-ausencia { "la face de l'aimé  
"passé"  
"futur"

-la misma duplicidad que viene señalándose

1.5. Sobre esta base, hay que concluir, de nuevo, en una constante ascética bajo la forma del sacrificio ("le prêtre à l'autel"). Tal constante se presenta como un ritual; "S'accomplit le rite"

"Entre les bleuités où s'accomplit le rite, la  
fille ou le chagrin

et la négation"

La vida, por lo tanto, es concebida como un rito, un rito de purificación. Cuáles sean los momentos que jalonan tal acto ritual, así como la materia sobre la que se efectúe, es cosa que hemos de ver más despacio. Ahora bien, el acto ritual no concluye; "Seigneur ... donne ... accès". La propia estructura verbal del imperativo así lo indica. Y la transmutación no llega a darse plenamente;

"Que je te retrouve mon Seigneur  
Que dans la longue envie je cède sans histoire,  
poète,  
Sans amour, je cède sans mémoire"

Indico sobre la marcha el uso del subjuntivo asimilado al deseo ("envie"), así como el prefijo iterativo "re" ("que je te re-trouve"), todo lo cual lo vimos ya en el primer poema que se analizó.

## Estudio lingüístico

2.1. En el análisis de la función verbal cabe señalar la progresión siguiente: ( 5 )

-imperfecto  
-presente  
-subjuntivo } -presente  
                  } -imperativo

aunque, en este último caso, el imperativo es un falso imperativo con un sujeto aparente: "Seigneur". Si mediante un procedimiento transformacional lo convertimos en una frase de base, encontramos:

"je désire que tu donnes"  
↓  
"envie"

El movimiento descrito más arriba queda, por tanto, así: imperfecto → presente → subjuntivo.

El imperfecto rige toda la primera parte del poema, desde "En ces temps"... hasta "car tous ses jours étaient comptés". Su uso vuelve a repetirse en el momento en que aparece algún determinante con referencia temporal, por ejemplo, en:

"... qui de toute  
éternité cherchaient pouvoir et manière"

El presente domina la segunda parte, dependiendo de él el mayor número de versos del poema; desde "Comme le volcan"... hasta "Entre les bleuités où s'accomplit le rite, la fille ou le chagrin / et la négation". Y vuelve a darse, ya dentro de la tercera parte, en los versos 4, 5, 6, 7 y 8.

El régimen del subjuntivo, por último, aparece en "Que je te retrouve"... hasta "Donne au poétique et au Vague accès dans la parole / vraie".

Haciendo ahora un recuento del número de versos del poema, encontramos que en 71 versos, el presente está rigiendo 52 de ellos.

2.2. Función sujeto.- Nada han de decir los datos encontrados más arriba, si no es dentro de la relación función verbal-función sujeto.

Al régimen del imperfecto le corresponden dos sujetos: "Art" y "Monstre".

Para el presente tenemos tres sujetos distintos: "volcan-dragon", "vocables-mots" y, por último, "poète".

Para el subjuntivo y el presente allí contenido, un único sujeto, "je".

Veámoslo de nuevo:

- . imperfecto --- "Art-Monstre"
- . presente --- "dragon-mots-poète"
- . subjuntivo --- "je".

Resalto ahora la progresión que se da en la función sujeto: "Art-Monstre → dragon → mots → poète → je". Se ha pasado de un sujeto abstracto -"Art-Mort"- a la personalización total: "je".

Volvamos ahora a la dinámica textual con objeto de ver los paralelismos -o contrasentidos- que hayan podido producirse.

En "Age d'or ↔ Monstre" se da un tiempo pasado con dos sujetos, "Art" y "Monstre". "L'âge d'homme" queda regida por el presente con los sujetos vistos: "dragon-mots-poète-je". Y, a partir de un determinado momento, que en la dinámica se encuentra indicado con un punto: "s'accomplit le rite", el subjuntivo con el mismo sujeto: "je".

No hay, por tanto, contradicción. Sí, en cambio, vuelve a producirse lo que se vió en el primer poema analizado: el espacio de lo que, en principio, era el mundo de "Seigneur", viene a ser sustituido por el del "je" por lo tan-

to, habrá que delimitar más exactamente los dos espacios y su significación.

Asimismo, vuelve a hacerse patente la tensión como constante que rige el mundo de "l'âge d'homme", pero una tensión que no sólo mueve ese espacio abstracto, sino que domina, igualmente, la vida individualizada: "je". Ahora bien, el "je" que aquí se nos presenta es un yo deseante, de donde hay que concluir que la constante tensional está inscrita en el deseo; se trata, pues, de una forma de tensión desiderativa.

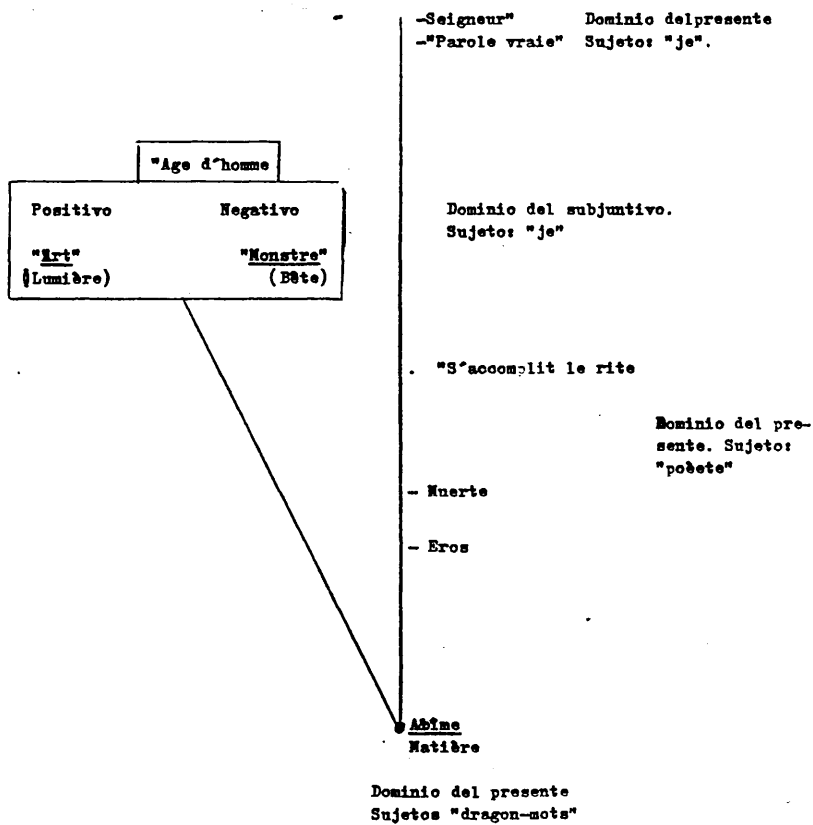
¿Sobre quién recae? ¿Cuál es el objeto al que tiende? No, ciertamente, hacia Dios deseo del yo de un modo absoluto, sino, más bien, hacia un "yo" transcendido.

Por otra parte, resulta necesario señalar que el funcionema nominal "je" sólo va a aparecer una vez que se haya producido el rito de la negación:

... "où s'accomplit le rite, la fille ou le chagrin  
et la négation".

Hasta entonces, los sujetos que aparecen son "dragon-mots-poète". Y, asu vez, "poète" sólo tiene lugar precedido por el semema "envie". El deseo es, de este modo, una de las fuerzas motrices del texto. Recuperando ahora la dinámica de "l'âge d'homme", el esquema queda así:





2.3. Sobre la mitad del poema aparece el relator "où";

"D'où venus? d'où venus ces grands cris de l'Au-  
rore?"

Y líneas más abajo:

"D'où venus ces vrais mots du temps soufflant  
l'abîme?"

Recuerdo que "où" nos ha salido en otros poemas anali-  
zados, revistiendo un carácter prioritariamente espacial, y  
no temporal. ¿Vuelve a producirse el mismo fenómeno?

"Où" es aquí un relator nuclear, y permite establecer  
una red sémica entre las tres funciones verbales que mueven  
esta parte del poema: "Sortir-rentre-redescendre":

"Sortir des cavernes de rose et rentrer aux ca-  
vernes pires

Et redescendre dans ces mornes sous les paons  
verdoyants du rire".

Yo es, por lo tanto, su función de relator lo que ori-  
gina esta red, sino su actualización sémica: "où = abîme"

"D'où venus, ces vrais mots du temps soufflant  
l'abîme"

"Où" se ve, así, enriquecido en su espectro sémico, con  
la adjunción de los semas específicos de "abîme". Vuelve a  
repetirse, de este modo, el mismo fenómeno: aumento de la  
carga espacial en detrimento de la temporal. A ello se aña-  
de el determinante adjetival "profondes" y el funcionema  
verbal "pour traverser". Pérdida, pues, de su carga temporal

propia, en favor de la espacial; "où" igual a "abîme".

En el esquema, "où" se situaba en el punto más bajo de un proceso de descenso: "abîme". Resulta curioso señalar que, así como el funcionema nominal "je" sólo aparecía una vez cumplimentado el rito:

"entre les bleuités où s'accomplit le rite",

el ámbito de lo poético, a través de "poète":

"Ah! misérable envie, poète sans histoire, poète  
sans

abri, poète sans mémoire",

sólo aparece en el poema una vez llegados a "abîme":

"D'où venus? d'où venus ces grands cris de L'Au-  
rore,

ces vocables de bête enfin à la lumière"

O, lo que es lo mismo, sólo una vez adentrados en el abismo y domeadas las fuerzas que lo habitan, lo poético cobra cuerpo como tal:

"Ne sachant plus ni nom ni sexe, ils regardent  
une chair

usée par extase s'effacer".

Cuando se llegue al estudio del cambio semántico, se verá que el mundo de "abîme" es el mundo de la materia. La materia será, de este modo, aquello sobre lo que verse el sacrificio. "Muertos" a ese mundo, no hay dificultad en

afirmar, por oposición, el carácter netamente espiritual de la poesía, de acuerdo con el planteamiento del propio texto.

Si volvemos la vista atrás y releemos el primer poema analizado, encontramos allí, esta vez referido a la aparición de la divinidad; "et n'ayant plus je vois poindre parmi les gloires et crever tout l'obscur un agneau de feu noir". De donde cabe concluir un proceso de tensión entre un yo en la obra poética y un Dios (ambigüedad Dios transcendente-yo deseante). Tal fenómeno necesitará ser comprobado a lo largo del análisis.

Todo proceso de ascensión incluye la profundidad ("profonds"). Una vez llegados al punto más bajo de la vertical, lo que venga después ha de situarse en un proceso de ascensión;

"D'où venus .....  
Ces vocables de bête enfin à la lumière"

& & &

Si se considera de modo absoluto esta parte del poema:

"D'où venus, ces vrais mots du temps soufflant  
l'abîme  
dans les tuyaux noirs  
Ne sachant plus ni nom ni sexe, ils regardent une  
chair

usée par extase s'effacer

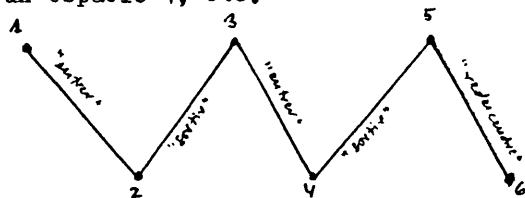
Sortir des cavernes de rose et rentrer aux cavernes pires

Et redescendre dans ces mornes sous les paons  
verdoyants du rire"

encontraríamos un movimiento cíclico sin conclusión alguna.

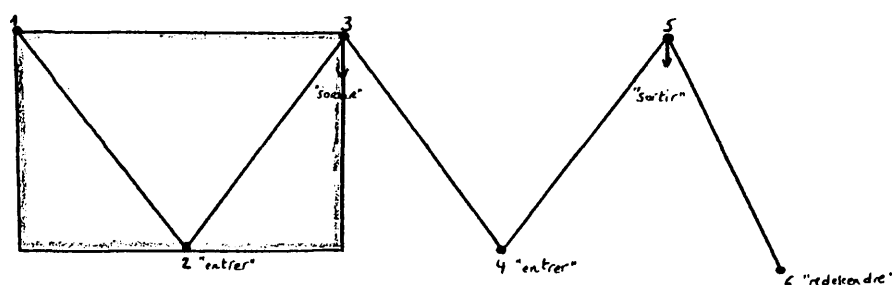
"Sortir" incluye un espacio cerrado anterior y, por lo tanto, un movimiento previo para entrar en ese espacio. Con "rentrer" estamos en el mismo caso, mientras que "redescendre" supone primero un "sortir".

Representado gráficamente, se produce el siguiente movimiento: a partir de un punto 1, proceso de adentramiento en un espacio 2, salida de ese espacio a un punto 3, entrada en un espacio 4, etc.



El movimiento es cíclico y, como todo movimiento cíclico, sin posible conclusión, excepto en aquel punto en el que el propio movimiento, de suyo, se extinga, esto es, la muerte. Sí, en cambio, tiene un origen: el comienzo de la propia vida y, por su propia dinámica, sólo puede detenerse una vez que cese lo que lo origina, la misma vida.

Si se rompe esta dinámica en el punto 3, tenemos ahí contenida la que se representa en el esquema.



Este mismo movimiento muestra, una vez más, la ausencia de conclusión que se había hecho notar líneas más arriba al examinar el imperativo y el funcionema verbal correspondiente. Por lo demás, resulta indiferente que el corte se sitúe en el punto 1-3 o que se produzca en el 3-5 o en un hipotético 5-7, en cualquiera de ellos están contenidos los restantes.

Si operamos dentro de la coordenada espacial de un modo absoluto, todo lo dicho en esta parte del análisis se presta a equívocos. En efecto, en un espacio absoluto los puntos 1-3-5 y 2-4-6 son idénticos, y dentro de la estructura circular todos se confunden.

Sin dejar de ser cierto que "où" es un relator nuclear igual a "abime" y que se enriquece semánticamente con la adjunción de los semas correspondientes a éste, no es menos cierto que tiene, asimismo, una carga temporal previa actualizada en el texto por semas como "aurora", "éternité", y determinantes como "enfin" o "jamais". Si no se incluye la referencia temporal, no existe progresión alguna, y tal progresión es innegable; sería imposible "sortir", "rentrei" o "redescendre", o versos como, por ejemplo,

"D'où venus ..... enfin à la lumière"

Abundando en este aspecto, la propia utilización del imperfecto ("Qui de toute éternité cherchaient pouvoir et manière") refuerza la necesaria referencia temporal que se indicaba ya en la exposición de la dinámica (punto 0.4)

Observemos ahora el empleo de los gerundios en estas dos partes del poema y relacionémoslo con la indicación última sobre el uso del imperfecto (éste expresa siempre la recuperación de un pasado desde un presente o la prolongación de ese pasado en el presente). Así como en la primera parte desde ("D'où venus" hasta "jamais ne sauront humainement parler") no se da una sola forma en gerundio, éstos aparecen en:

"D'où venus ces vrais mots du temps soufflant  
l'abîme

dans les ténèbres noires

Ne sachant plus ni nom ni sexe, ils regardent  
une chair

usée par extase s'effacer"

Si el uso del imperfecto supone un distanciamiento del hecho que se trae hasta el presente y que, así, se prolonga, el gerundio, por el contrario, refuerza la sincronía respecto del momento en el que se produce la acción. En la red formada por el imperfecto se encuentra una mayor carga temporal del relator, mientras que la espacial se inscribe ahora en el dominio del gerundio.

La función metalingüística presente en el poema -que habrá que examinar en su momento- supone un alejamiento en la primera parte (el narrador está situado a una distancia temporal respecto del fenómeno sobre el que se pregunta, mientras que ello no se produce tan claramente en la segunda).

& & &

2.4. En lo que toca al posible determinante "comme" en

"Comme le volcan" ...

"Comme la luxure" ...

"Comme la pensée" ...

"Comme la charité" ...

"Comme le poème" ...

no tiene éste una carga propiamente semántica, sino que es meramente funcional. El texto actualiza uno de sus sentidos, el explicativo: "Comme ... ainsi".

Por el contrario, el determinante "sans" sí tiene una carga semántica, y de gran fuerza, pues fija todo el proceso de negación o de sacrificio, de modo que éste se verá enriquecido con todo lo determinado por aquél. Lo veremos más a fondo en el análisis de la función semántica.



Coordenada temporal

A lo largo del apartado anterior he venido situando y apuntando elementos que pertenecen al ámbito tanto de la coordenada temporal como de la espacial. No volveré, por tanto, a insistir sobre ellos.

He esperado intencionalmente hasta este momento para hacer mención de las dos primeras referencias temporales que se dan al principio del texto: "en ces temps" y "par le dernier (art)"; a ello puede añadirse el último verso, que cierra esta parte del poema;

"Car tous ses jours étaient comptés".

Tenemos, pues, un primer tiempo:

"En ces temps l'art fut absolu conquérant comme  
est l'or

dans l'écorce cristalline de la terre"...

tiempo que concluye definitivamente:

"Car tous ses jours étaient comptés"

Hasta aquí domina una función histórica que ya se ha mencionado. Y respecto al narrador, éste se encuentra lejos en el tiempo; "en ces temps".

Es a este período temporal aquí comprendido al que he llamado "Age d'or". En él está el origen. A su vez, es de signo positivo y no presenta elemento discordante ni dolo-

roso alguno (por oposición a "blessé", "sang des plaies", "chagrins").

Bajo su coordenada discurre un elemento contrario: "Monstre-Nombre-Mort". Cabe oponer ahora mismo estos tres componentes a los de la lexía compleja "l'art fut absolu". Hay una primera oposición entre "art ≠ monstre"; se produce otra entre "absolu ≠ Nombre". En "nombre" existe una descomposición de la unidad contenida en "absolu"; unidad, pues, opuesta a fragmentación. Por último, "mort" destruye totalmente la carga sémica contenida en "art absolu conquérant" y se opone, asimismo, a "immortalisait";

"Et l'art seul illustre le vent! immortalisait  
la brousse

des pauvres!".

de claro signo positivo. Cronos, bajo el régimen de "l'art absolu" no está sometido a fragmentación alguna; se trata de un tiempo único. En este sentido, cabe hablar, en una primera instancia, de eucronía.

Sin embargo, todos los elementos asignados a esta faceta de Cronos son de tipo creador:

"art .....conquérant

"Et l'art seul illustre le vent! immortalisait la  
brousse

des pauvres! faisait jaillir la lave de la terre".

El tiempo está ejerciendo ~~una~~ función fecundante, en clara oposición a "Mort". A la vista de todo ello, creo más

preciso hablar de pancronía, pues todo está sometido a la acción creadora de un tiempo unitario.

La irrupción de "monstre" en esta coordenada temporal va a dar al traste con la dinámica que venimos señalando:

"... Et par le dernier art  
on résista au monstre, au dieu, bavant l'écume  
froide"

A través del semema "mort", el tiempo hasta aquí considerado, concluye:

"car tous ses jours étaient comptés"

¿El resultado? El propio texto lo precisa:

"(Art) Blessé, avec son sang des plaies, et de  
ses chagrins  
la sueur"

"Art" queda, de este modo, dañado; pierde, por tanto, su carácter unitario y absoluto, e incorpora en su espacio la penetración de "mort".

& & &

Dando un salto, quizá aventurado en este momento, a la presencia de componentes intertextuales, cabe afirmar que estamos ante una recreación del libro del Génesis, con

inclusión de elementos del Nuevo Testamento.

Recuperemos por un instante el tríptico con el que se denominaba al componente negativo: "Monstre-Nombre-Mort". En "monstre" y "mort" no insisto demasiado; es suficientemente claro, así como también la referencia al Apocalipsis a través de la "Bête" y el "dragon". Sí, en cambio, quiero detenerme un momento en "Nombre". En el Evangelio de San Marcos (Mc., 5, 8-10) pueden leerse los siguientes versículos;

"Pues El le decía: Sal, espíritu impuro, de ese hombre. Y le preguntó: ¿Cuál es tu nombre? El dijo: Legión es mi nombre, porque son muchos".

En este contexto, "monstre" se encarna en una figura bien conocida. Ahora tan sólo señalo una de las cualidades que el texto le atribuye; el frío

"... au dieu, bavant l'écume froide  
La Science! livide"...

En la historia de la demonología, la frialdad ha sido una de las constantes del diablo. Ya en época más moderna, Thomas Mann, en su Doktor Faust, hace que la entrevista entre Adrián y el diablo se desarrolle con un frío intensísimo, que a Adrián le resulta imposible combatir; sólo largo rato después de que el diablo se haya marchado desaparecerá el frío.

El semema "sueur" hace alusión a la maldición contenida en el Génesis. En este mismo contexto cabe incluir a "chagrins" y, lo que será más importante, a "sang" (des plaies). (Indico sobre la marcha el título de uno de los libros de Jouve: "Sueur de sang", así como el contexto bíblico al que remite: la oración en el huerto de los olivos).

Sobre la muerte como consecuencia principal vertida en el Génesis no es preciso insistir. Toda la naturaleza humana quedará atacada por ella. En la pulsión de muerte, por emplear términos psicoanalíticos, tiene su causa la catástrofe.

La pérdida de la pancronía, o del carácter absoluto del tiempo, y la entronización de un tiempo fragmentario, del tiempo que conocemos ahora, producirá en el elemento humano una angustia de la que da buena prueba la historia de las religiones. Por lo demás, dentro de una concepción cristiana, sería un error creer que en la época preadánica no se dió forma temporal alguna, así como negar la temporalidad después de la resurrección de los muertos: también ahí de darse cierta forma de temporalidad, pero sin la fragmentación propia del tiempo humano.

& & &

Hasta aquí ha estado dominante el imperfecto; a partir de este punto pasamos al presente. La función narrati-

va o histórica de la primera parte deja lugar a la función explicativa: "Comme ... ainsi". Y bajo esta óptica, vuelve a darse una constante del metadiscurso; el "narrador" lejano antes en el tiempo al hecho contado, pasa ahora a ser contemporáneo del mismo. Tal coincidencia se acentuará por el empleo de los gerundios, hecha la salvedad que se vió en el estudio de la función lingüística al tratar del relator nuclear "où".

El tiempo cobra ahora un signo negativo y se inscribe en la coordenada de la "pête", asociado a la lucha y a cierta forma de dolor:

"Comme le poème se brûle, et laisse son auteur  
brûlé et  
laisse son auteur blessé, et laisse son auteur en-  
snglanté  
De tant de souvenirs futurs de tant de prophéties  
passés,  
Ainsi vive le dragon!"

En esta misma línea se inscribe el semema "aurore":

"D'où venus? d'où venus ces grands cris de l'au-  
rore"

A través de la coordenada temporal, y asociado al régimen de la "pête", "aurore" cobra una valoración sémica negativa. Habrá que seguir rastreando este fenómeno, pero recuérdese que en el primer poema analizado el mundo de la claridad conllevaba idéntico valor. En aquel poema Dios pa-

recía ser consustancial a la noche, mientras que, ahora, la "pête" se manifiesta en la mañana.

Podemos quedarnos con dos de los semas de "aurore" en su aspecto temporal: amanecida y advenimiento, de un tiempo nuevo que, por ser advenimiento, ha de ser forzosamente distinto a otro, en este caso, "âge d'or ≠ âge d'homme", con dos funcionemas verbales, uno para cada uno de esos tiempos (imperfecto ≠ presente). Esta misma oposición se producía en el segundo poema analizado, pero dentro de la función sujeto "je": conclusión de un tiempo pasado y advenimiento de un tiempo nuevo, oposición que se establecía a través de los funcionemas verbales correspondientes, imperfecto ≠ presente-gerundio.

Es en esta línea en la que hay que situar la carga semica negativa atribuida a "aurore". La positiva de "éternité":

"...qui de toute éternité cherchaient pouvoir et  
manière"

abunda en esta conclusión al oponerse a:

"Mais qui...jamais ne sauront humainement parler",  
oposición entre "éternité ≠ jamais...humainement", o la que ya se había formulado: "âge d'or ≠ âge d'homme". "Aurore", por lo tanto, como advenimiento de un tiempo nuevo (presente-"auteur blessé auteur ensanglanté"), en el que acontece lo propiamente humano.

Por lo demás, "mots", contenido en "Art", aunque ya se vió al establecer la oposición de los dos mundos en el estudio de la dinámica textual, refuerza su valoración positiva a través de la coordenada temporal: "mots", ahora, asociado a "éternité". "Mots" es, de suyo, positivo.

Bajo esta óptica, choca menos que en una primera lectura el determinante adjetival "vrai" asociado a "mots"; la valoración la lleva en sí mismo, no le viene dada.

Se produce, pues, una deriva hacia la isotopía de lo "verdadero", que culminará en el último verso del poema: "la parole vraie". ¿Cabe que el proceso de purificación y lo verdadero, dentro de la coordenada ética, lleguen paulatinamente a confundirse? Tal deriva tiene unas consecuencias temáticas sumamente importantes, pues introduce un elemento que no nos había aparecido hasta el momento e incide directamente en la configuración del espacio sémico de Dios y de lo humano.

Una vez en este punto, uno no puede por menos que preguntarse: ¿lo verdadero aquí considerado lo es de suyo o, por el contrario, no es sino el propio proceso de purificación contenido en "l'âge d'homme"? Es decir, ¿existe en esta poesía una verdad que tiene un lugar propio, extratextual o, muy al contrario, se trata de un imperativo categórico que el poeta se da a sí mismo y que, de esa forma, resulta inmanente al propio yo? ¿Se trata de un yo transcendido por el propio imperativo?



No dispongo de datos suficientes para arriesgar una respuesta. A ello atenderé en la segunda parte de esta tesis, al tratar el espacio de Dios. De cualquier forma, sí puede afirmarse ahora mismo que, tal como hemos visto hace un momento, ciertos elementos tienen el carácter de verdaderos en sí mismos, independientemente de cualquier proceso.

& & &

La propia coordenada temporal indica un movimiento de adentramiento en el abismo: "sortir" → "rentrer" → "redescendre". La red que establecen los tres funcionemas verbales incluye la temporalidad, cosa que ya vimos.

Sin embargo, vuelve a darse un problema similar al anterior. El resultado de ese adentramiento sí lo sabemos:

"Ne sachant plus"

pero, "soufflant l'abîme" ¿a quién se atribuye? ¿A la lexía "vrais mots" o al semema "temps"? En el caso de que fuera a "temps", la temporalidad tendríamos que inscribirla en la red sémica de signo negativo establecido con "aurore". No queda más remedio que acudir al examen de la dinámica textual, la cual ofrece una respuesta concreta y afirma claramente la segunda opción: "vrais mots", de signo positivo; "du temps soufflant l'abîme", negativo. En

este mismo sentido, dentro de la coordenada temporal, hay que leer los sememas "histoire" y "mémoire" en:

"...poète sans histoire ... poète sans mémoire"

y, más abajo:

"Que dans la longue envie je cède sans histoire,  
poète  
sans amour je cède sans mémoire"

Respecto al funcionema verbal "s'accomplit" ("le rite"), cierto es que contiene un valor temporal, pero queda subsumido en el espacial, tanto a través del relator "où", cuanto el referente espacial que le antecede:

"Entre les bleuités où s'accomplit le rite"

Por otra parte, ya veremos en su momento cómo "le rite" lo es de la "négation", y ésta lo es, a su vez, de todo un mundo negativo en el cual, de acuerdo con lo que nos ha ido apareciendo hasta ahora, se inscribe el tiempo de "l'âge d'homme":

"(ces vrais mots du) temps soufflant l'abîme"

#### Coordenada espacial

Una primera oposición espacial se establece entre "écorce cristalline de la terre" y "et technique à pénétrer l'espace", dentro de la oposición ya considerada "Art ≠

Monstre". En un caso tenemos un espacio abierto: "écorce", el mismo determinante adjetival "cristalline" marca, a través del sema "transparencia", la idea de un espacio sin límite. No ocurre así en el segundo polo de la oposición, pues se trata de un penetrar, de un ahondamiento, de tal forma y manera que la anterior idea de apertura pasa ahora a la de limitación

Al mismo tiempo, frente a la superficie ("écorce"), está lo interior, pues la penetración va más allá de la superficie. Cabe, aunque con cierta premura, relacionar ya este espacio interno con el proceso de descenso (≠ superficie) que marca la dinámica en "l'âge d'homme".

La oposición se refuerza si consideramos ahora, ya dentro del régimen del presente, los versos:

"Comme le volcan gonflant ses laves aux anthrax de  
l'équateur et grandes failles de l'écorce"

Por un lado, "failles" abunda en la interiorización, en un ir hacia lo que está dentro, lo contenido. Por otro, se actualiza el sema virtual que ya vimos, referido a un tiempo humano, de "fragmentación" (opuesto a lo unitario), dado que se presenta una superficie hendida, fragmentada. Por último, frente a una superficie continua, aparece la discontinuidad contenida en "grandes failles de l'écorce", y, así, encontramos lo absoluto ≠ discontinuo. La red de oposiciones se va enriqueciendo, y el proceso de descenso hacia el abismo (lo interior), propio de "l'âge d'homme",

tiene su origen cósmico ya en los primeros versos. ¿Cuál es el germen ahí depositado?

"... le sang, le cerveau et l'amour"

¿Y las consecuencias? El texto nos explicita, de modo inmediato:

"... poser les réglements, toucher l'horrible  
atome;

... la Science! livide, et technique à savoir, à  
pénétrer

le space avec le sang, le cerveau et l'amour, poser  
les réglements

toucher l'horrible atome"

En el caso de "poser les réglements", apunto su pertenencia, como elemento hipertextual, a un metadiscurso psicoanalítico. El espacio que en éste se designa, una vez producida la catástrofe por la irrupción de "monstre", es el espacio del "sur-moi", esto es, el lugar y el momento, más cercano al origen, en el que se estructura el sistema de censuras ("réglements") considerado por la doctrina psicoanalítica.

"Toucher l'horrible atome", asociado a "science" y a "technique", hay que leerlo, igualmente, dentro de la constelación que se establece alrededor de "catastrophe-mort".

Continuando con el proceso de ahondamiento y de descenso indicado en "faillies", llegamos a "abîme". Al hablar en la coordenada temporal del proceso ascensional, se afirmaba

que en aquél se incluye la profundidad. Ahora cabe decir lo contrario, esto es, que todo recorrido descendente implica la altura. Tenemos, así, un punto más alto, (la cima, y en un espacio cerrado la cima será lo más próximo a la superficie), así como un punto más bajo, que indicará la profundidad ("profondément de vagues orageuses").

No se hace necesario un examen exhaustivo para afirmar que nos encontramos en presencia de un espacio cerrado. Se ha indicado ya líneas más arriba, la indicación se hace en este momento más precisa con la adjunción de los sememas "tuyaux" y "cavernes":

"D'où venus, ces vrais mots du temps soufflant  
l'abîme  
dans les tuyaux noirs  
.....  
.....  
sortir des cavernes de roses et rentrer aux cavernes  
pires"

(No se olvide que estamos situados en el espacio de l'âge d'homme"). Lo vimos en la coordenada temporal, conviene, sin embargo, insistir en ello: la función temporal ha ido desvaneciéndose progresivamente para dar prioridad a la espacial:

"... entre les bleuités où s'accomplit le rite"

El imperativo pasa, por lo tanto, por un adentramiento en el absismo: ahí se encuentra el primer momento del

ritual. Una vez llegados a este punto, se produce el proceso de ascensión hasta llegar a la cima, el lugar más cercano al origen;

"Que dans la longue envie je cède...

.....

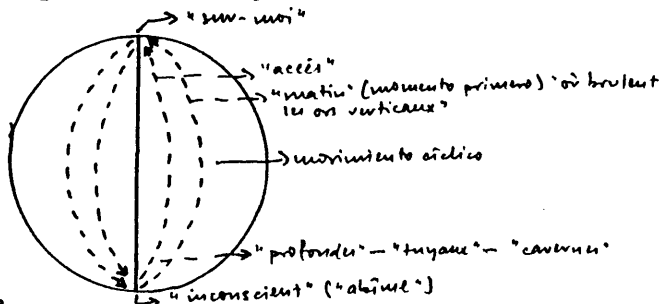
Je te retrouve (le prêtre à l'autel au matin où  
brûlent

les ors verticaux voit l'Agonie dans sa gloire).

Donne au poétique et au Vague accès"...

Volviendo a los elementos hipertextuales, más arriba se indicó ya el espacio del "sur-moi"; ahora, por el contrario, cabe afirmar que ese punto más bajo, el abismo, no es otro que el inconsciente, del cual participan tanto lo colectivo como lo individual ("je").

Representado gráficamente, el movimiento considerado en esta coordenada quedaría del siguiente modo:



#### Función semántica

En gran medida, el estudio de la función semántica ha venido configurándose a lo largo de los estudios anteriores. No obstante, y aún a riesgo de parecer reiterativo, volverán

a tocarse en este apartado puntos esbozados en los precedentes. También ahora se irán haciendo puntualizaciones de posibles elementos hipertextuales.

En el análisis de la función lingüística se distinguieron tres tiempos: imperfecto, presente y subjuntivo, con los correspondientes sujetos para cada una de las tres formas verbales. El imperfecto rige el mundo de "l'âge d'or-monstre", mientras que el presente y el subjuntivo lo hacen respecto de "l'âge d'homme". El semema "aurore" marca el paso de un mundo a otro y, tal como se vió, "aurore" resulta ser en el texto de signo negativo en la medida en que presupone la desaparición de un universo sometido a la acción creadora de un tiempo unitario.

Analizando este primer momento, cabe formular una isotopía, de tipo fedundante, marcada por los funcionemas verbales:

"conquérir"  
"illustrer"  
"immortaliser"  
"faire jaillir"

A ella se opone la constelación verbal que se configura a partir de:

"savoir"  
"pénétrer"  
"poser"  
"toucher"

cuyos componentes, excepción hecha del primero, son de claro referente material. La oposición se establece, de este modo, entre fecundidad ≠ infecundidad (materia).

Partiendo de esta primera isotopía, cabe establecer una segunda, relativa en esta ocasión al conocimiento; a un modo de conocimiento absoluto por connaturalidad ("art absolu...sainte ignorance") se opone otro fragmentario ("la Science...et technique à savoir").

Esta isotopía queda enriquecida por la adición del sema "frialidad", presente en "écume froide", "science livide" y "montre froid", así como por un nuevo semema que constituiría la última isotopía: "Nombre-Mort".

El modo de percepción sensorial de esta realidad viene dado por el tacto.

La constelación sémica queda, pues, configurada del siguiente modo:

-infecundidad-materia-tacto-frío-conocimiento fragmentario-muerte.

A ello cabe añadir los sememas considerados en el análisis de la coordenada espacial:

-interioridad (≠ superficie), limitación (≠ apertura), discontinuidad (≠ continuidad).

Si, como mostraba el análisis de la dinámica textual, "l'âge d'homme" se configura por la tensión entre los dos elementos ("art-monstre"), su estructuración metafórica



ha de darse, forzosamente, partiendo de los componentes que acabamos de considerar, con la posible inclusión de componentes nuevos, pues tampoco este análisis pretende ser exhaustivo; en caso contrario, el estudio estaría mal hecho.

Por último, creo oportuno indicar que, tanto la percepción de la primera realidad ("art absolu") cuanto la construcción metafórica, se lleva a cabo a través del elemento luminoso, presente en el semema "or" y en el determinante adjetival "cristalline". Por el contrario, no hay presencia alguna de la luz en el núcleo sémico formado en torno a "Bête". La "luz" como componente isomorfo de "escritura", así como la aparición de metáforas, dentro de esa misma isotopía, con el referente "luminosidad", es cosa que nos ha aparecido ya en varias ocasiones.

El semema "aurore" marca el paso de un mundo a otro: "l'Âge d'homme". El registro dominante en este universo viene dado por el macrosemema "Agonie"; "lucha":

"... le prêtre à l'autel où brûlent  
les ors verticaux voit l'Agonie dans sa gloire"

La formación de figuras en esta segunda parte se opera mediante una antítesis que conlleva la destrucción de una parte del campo sémico del primer término de la pareja:

"Comme la pensée habite la glace et cristallise en  
transparence un désespoir"

plus coupant se deshabillent de toute force.

Comme la charité fait don de ses habits d'or  
pleurant,  
et ne parvient pas à se sentir douce et ne réussit  
pas à s'aimer  
doucement"...

Líneas después:

"Réflétant l'indiscernable face de l'Aimé"

La estructuración sémica se produce en torno a dos se-  
memas; Eros y Muerte. El texto los condensa en un símbolo:  
el dragón, cuya significación, y con ello entramos de lleno  
en el dominio del contenido "ideal", no es sino la expre-  
sión de una fuerza vital:

"Ainsi vive le dragon...bande l'amour à mort Blessé"

Eros, por tanto, está atacado por la muerte. La forma-  
ción de figuras expresa, formalmente ahora, este mismo con-  
tenido conceptual. Sobre el referente hipertextual del sím-  
bolo del dragón no estoy en condiciones de aventurar una hi-  
pótesis. Creo, no obstante, que no tiene, en este caso, un  
referente hipertextual definido. Puede tratarse del dragón  
del Apocalipsis, y respecto de la iconografía medieval sobre  
el tema, llegar a determinar la figuración utilizada por el  
autor, excepto que sea por confesión propia, resulta una  
tarea harto difícil, de cuya rentabilidad en punto a la  
significación uno terminaría por dudar. La referencia hiper-

textual de un símbolo es algo secundario, y sólo necesaria cuando éste no descubre su propio significado en el sintagma. El recurso al paradigma despoja en parte al símbolo de su propio ser, esto es, de la generación de sentido mediante una forma que le es consubstancial, y lo aproxima a la alegoría; una vez hecha la traducción, el significante ya no tiene validez.

Fuerza vital, pues, enraizada en la tierra, esto es, en lo interior;

"Comme le volcan gonflant ses laves aux entraxes de l'équateur et grandes failles de l'écorce"

con dos componentes que conforman este espacio sémico, Eros y Zanatos, de acuerdo con los sememas que vimos más arriba al hacer el análisis de "l'âge d'or-monstre".

En el proceso de descenso hacia el abismo que se consideró en el estudio de la dinámica textual, y bajo el régimen de "l'aurore", volvemos a encontrar "vocables de bête", junto con el determinante adjetival "noir", opuesto a "lumière", así como el semema "cavernes" opuesto a "écorce cristalline". Los referentes son, por tanto, de índole material. La constelación se enriquece ahora con el componente marino:

"ces profonds mots des vagues orageuses"

que resulta ser isomorfo de todos los pertenecientes al régimen del "monstre", fenómeno que se da igualmente en el verso tercero del poema:

"...Et par le dernier acte  
on résista au monstre, au dieu, bavant l'écume froide"

Se hace necesario señalar que la percepción del mar, elemento aquí de signo negativo, se produce a través del movimiento; no estamos ante un mar en calma, sino en tempestad. Ello se amplía si introducimos en la constelación el funcionema verbal "soufflant", en:

"Soufflant l'abîme dans les tuyaux noirs"

junto con el determinante adjetival "froide".

Se hace necesario comprobar la presencia de un sustrato marino, con idéntico signo negativo, en otros poemas.

Dentro ahora de la isotopía de la escritura, "mot" está asociado a "art", "lumière" y "éternité", y se opone, aunque los contenga, a los referentes materiales ya considerados. "Mots", es de suyo, verdadero. Dentro del ámbito de la función metalingüística, "mots" es la unidad de significado poético; aquí no se ofrece otra. "Mots" contiene ese mismo impulso vital simbolizado por el dragón, y surge del punto más bajo de la vertical ("abîme"):

"D'où venus,  
ces vocables de bête enfin à la lumière".

"Mots", como microcosmos, contiene los mismos elementos que el macrocosmos poético que estamos analizando.

Tal como vimos en el estudio de la coordenada tempo-

ral, una vez llegados al punto más bajo de la vertical, comienza el proceso de ascensión. Estamos, por lo tanto, en el ámbito del sacrificio:

"Entre les beluités où s'accomplit le rite"

Se trata de un rito de purificación, en donde volvemos a encontrar los dos componentes que ya se han señalado: Eros y muerte, y análogamente a lo que se ha observado en otros poemas, eros y muerte son bivalentes: el proceso de purificación recae sobre el mundo material, esto es, sobre el universo regido por "Nombre-Mort", y se efectúa a través de la negación (muerte):

"Entre les beluités où s'accomplit le rite, la fille ou le chagrin"

et la négation".

Recuperamos, así, la constante de doble negación que, como forma de estructuración poética viene, junto con la antítesis, evidenciándose a lo largo de todo el análisis.

Asimismo, el sincategoremático "sans" enriquece el proceso de negación con los semas designados por él:

- "histoire"

- "abri"

- "mémoire"

- "partisans"

- "argent"

- "autel"

- "amour"

Sememas que configuran el sacrificio, actuando como  
semas de éste. Por el momento, sólo puedo indicarlos;  
quizá también sea oportuno señalar el semantema específi-  
co "soledad" y la relación que mantienen "histoire", "mé-  
moire" y "amour" con la temporalidad bajo el régimen de  
"l'aurore"; pero, por el momento, no dispongo de más datos.

Señalo, igualmente, la localización del acto del sa-  
crificio:

"entre les bleuités"

y la posible pertenencia -en este momento, aventurada como  
conclusión- del color azul con alguna forma de muerte.

En el estudio lingüístico vimos como el funcionema no-  
minal "je" sólo aparece una vez cumplimentado el rito, y  
dentro del régimen del subjuntivo (deseo). Llegamos, pues,  
al punto más alto de la vertical. El análisis cobra ahora  
una dificultad mayor, tanto por la temática, cuanto por la  
ambigüedad de los semas específicos.

No obstante, cabe afirmar que la tensión llega ahora a  
su punto más alto, y es ahí donde Dios se muestra, asociado  
a la misma tensión o lucha:

"voit l'Agonie dans sa gloire"

Resulta necesario poner de manifiesto dos derivas: Del  
tacto, presente en "monstre", hemos pasado a la vista, una  
vez efectuado el proceso de negación, y del semema "luz",

pasamos a "gloire". Así, "mots", "or", "vue", "eternité", "gloire", forman una nueva constelación de sememas isomorfos.

En lo que atañe al último verso, cabe establecer varios niveles de lectura. Por un lado, los sememas "Poétique-vague" se encuentran en oposición a "Parole vraie", de donde puede concluirse, por un lado, el dominio último de la isotopía de la escritura, en donde queda contenido todo el proceso manifestado por el poema: por lo tanto, asimilación entre el proceso vital y el proceso de escritura.

Por otro lado, al encontrarse en oposición los sememas "poétique-vague" con "parole vraie", el texto contiene un efecto de repulsa integral respecto de todo aquello que no sea el propio absoluto objeto del deseo.

En una tercera instancia, "Parole vraie" supone la existencia de un lenguaje primero, del cual el lenguaje contenido en "poétique-vague" no sería sino un metalenguaje.

Por último, la poesía tendría un carácter santificador, su fin le viene dado, pues, por este carácter. La concepción jouviana de la escritura no es, pues, la de ésta como un proceso autónomo con un fin inmanente a él mismo, sino que cobra, de este modo, un valor de salvación.



PHENIX I

Comme les vraies saisons sont lentes et comme les  
montagnes sont arides

Comme les hommes sont présents sans sentir le flot de  
leur coeur

Comme les vagues de la mer meurent les unes dans les  
autres pour produire une lueur à la crête des plus avides,

Le poète écoute le Temps qui inscrit très près de son  
coeur les traits d'une plume de fer.

Ce n'est point votre ouragan, mortels enrichis de  
moteurs,

Ce n'est pas votre angoisse vide à la recherche du  
soleil  
différent d'une autre terre

Ni vos discours sans verbe ni vos moribondes chaleurs,  
Qu'il sent dans le mouvement des nuits raccourcissant  
son erre.

C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier  
jour  
une eau calme souterraine

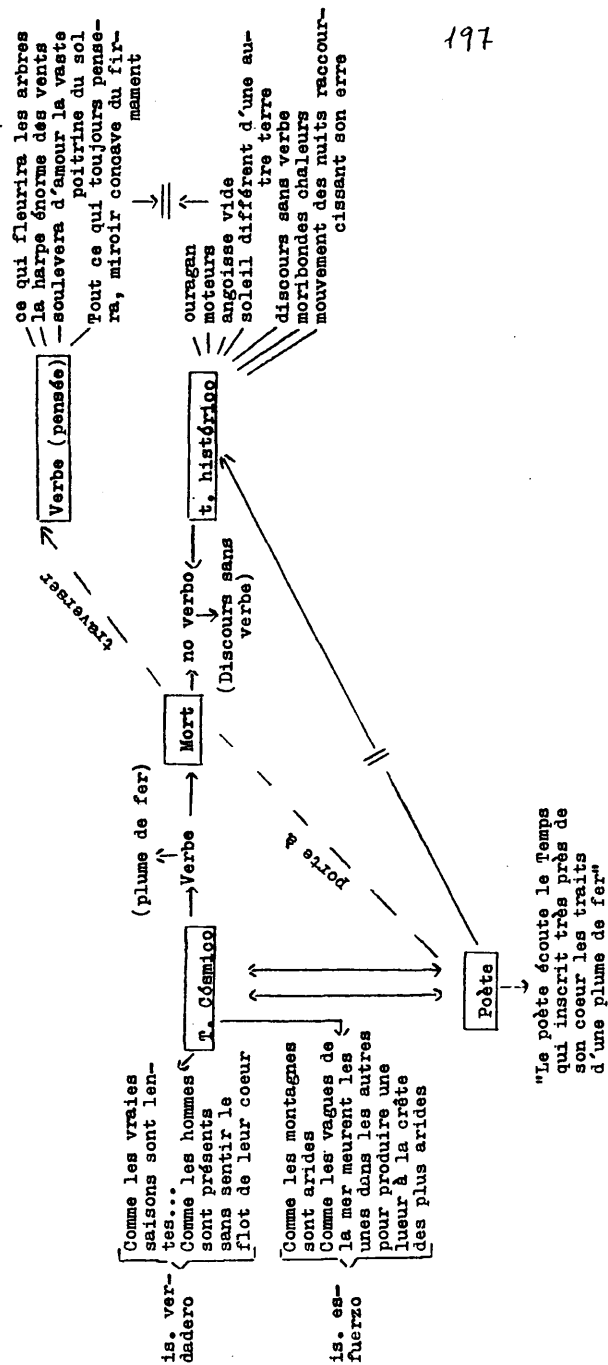
Et ce qui fleurira les arbres et dès après son départ  
poussera plus follement la harpe énorme des vents

Ce qui soulèvera d'amour la vaste poitrine du sol  
quand  
l'étoile bleue de sa mort apparaîtra sur la plaine,



-196-

Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du  
firmament.



0.1. El poema presenta la progresión siguiente: "Poète ----> mort ----> Verbe". Este movimiento está representado por una línea discontinua, y constituye un movimiento directo que deja de lado las otras opciones.

0.2. Cabe establecer la dinámica de modo que abarque la mayor cantidad posible de centros con valor actancial que presenta el texto. En este caso, tendríamos una línea estructurante que partiría de "poète", enlazaría con un Tiempo 1 o "Tiempo cósmico", llegaría a "mort", que comprende este Tiempo 1 y un tiempo 2 o histórico, y alcanzaría, por último, su fin: "Verbe". Se abarca así todo el poema, y la dinámica textual queda del siguiente modo: "poète ----> Tiempo cósmico ----> mort ----> Verbe".

0.3. "Poète" tiene dos opciones: una que acabamos de considerar y que fija la dinámica, y otra que queda abandonada y que se presenta como negativa. Tal dualidad divide el texto en dos mundos antitéticos. Esta segunda opción se da entre "poète" y tiempo histórico: se contempla en el esquema con una flecha de oposición. La oposición es doble. Por un lado, cabe observarla en el nivel de la dinámica textual, y, por otro, se establece directamente en un nivel sémico: los componentes sémicos de "verbe" se oponen a los del tiempo histórico y éstos, a su vez, a los del Tiempo cósmico. Ya lo veremos en el estudio de la función lingüística.

0.4. "Mort" se erige como centro total del poema, dado que comprende todas las opciones que en éste se producen. En el primer caso, el que se consideraba en el punto 0.1. de este estudio, encontramos a "mort" en el centro de la dinámica, de modo que divide el poema en dos mundos: el anterior a "mort" -"poète", Tiempo cósmico y tiempo histórico-, y el que se da después de ella -"verbe"-, con dos formas verbales que corresponden a los dos momentos: presente para el primero, y futuros para el segundo.

Si consideramos ahora la dinámica establecida en el punto 0.2., vemos que el elemento "mort" está igualmente presente: "poète ----> Tiempo cósmico ----> mort ----> verbe". Y ya dentro de esta estructuración, "mort" comprende los dos tiempos, el cósmico y el histórico, pues el semema "mort" es sema en los dos casos.

#### Consecuencias

Volvemos a encontrar la misma dualidad que viene poniéndose de manifiesto a lo largo de todo el análisis: ante dos opciones, una queda abandonada y se progresa a través de la otra. En este caso: "poète ----> Tiempo cósmico ----> mort ----> Verbe" ≠ tiempo histórico.

Esta estructuración antitética divide la semántica del texto en dos mundos valorados de forma positiva y negativa respectivamente, de acuerdo con la dinámica del poema.

Y volvemos a encontrarnos una estructura dramática en un fondo de oposición. Sin embargo, cabe hablar de progreso en el poema respecto de los otros vistos hasta ahora: la parte negativa no está tan directamente bajo el régimen de la bestia, al tiempo que encontramos elementos de tipo "existencial" que aún no se habían hecho patentes.

La doble negación contenida en la dinámica ("poète ≠ tiempo histórico, o verbo -"plume de fer"- ≠ no verbo-discours sans verbe", y "mort") vuelve a presentarse como forma dominante de expresión poética.

### Estudio lingüístico

Sorprende inicialmente que el determinante "comme", ya en el primer verso del poema, no realice una determinación precisa. ¿Cómo leerlo? Puede leerse en todos sus sentidos, lo que produce un fenómeno de polisemia que, en este caso, es redundante. A ello contribuye la casi total ausencia de puntuación del texto y los constantes procesos de nominalización que en éste se producen. Entiendo aquí por "polisemia redundante" la posibilidad que ofrece el texto de leerse enteramente, o de leer alguna de sus partes, de acuerdo con sus diversos sentidos, sin que ello haga variar el significado del poema. En el caso del determinante "comme", no sabemos si éste ha de leerse, por ejemplo, como "ya que" o "igual que", pero ninguna de las dos lecturas varía

el significado del verso.

Siendo esto así, no actualizando el elemento lingüístico una significación precisa, ¿cómo es posible afirmar que el poema tiene una significación y no otra? Se hace necesario, por tanto, buscar otro medio para saber qué sentido es actualizado en el poema. Este medio nos viene dado por la dinámica textual, de un lado, y por los catalizadores de la producción semántica, del otro.

Una primera oposición salta a la vista: la que se da entre los sujetos "il ≠ votre", "il" para el Tiempo cósmico y "votre" para el tiempo histórico, fenómeno que está indicando dos procesos distintos: de singularización en el primer caso, de colectivización en el segundo; este último lo hemos encontrado en otros poemas y se da siempre asociado a la negatividad constitutiva del texto. Así, pues, singularidad frente a colectividad y, en este caso, lo cósmico frente a lo histórico.

Una segunda oposición la encontramos en "ce n'est pas ≠ C'est ce qui" que, bajo un aspecto estrictamente sintáctico, refuerza la que, bajo un aspecto semántico ahora, señalábamos en el esquema entre el tiempo histórico y el mundo del "Verbe".

La estructuración verbal que nos encontramos va del empleo del presente, en la primera y segunda parte del poema, al del futuro, en la tercera, regido éste por

"C'est ce qui le porte à traverser"...

A partir de aquí se da paso a la creación de un paisaje onírico en futuro. La conclusión definitiva sólo puede sobrevenir con la muerte total; de aquí que la estructuración que presenta el corpus de obra analizado por el momento lleve necesariamente consigo la imposibilidad de concluir. Por el contrario, en virtud de su propio planteamiento, ha de estar siempre recomenzando. No cabe, bajo esta óptica, progresión poemática alguna; sólo puede haberla en aspectos parciales de la lucha, como veíamos más arriba, pero no en la dinámica total de la poesía, que se caracteriza, precisamente, por estar en tensión. La ausencia de conclusión definitiva es algo intrínseco a su propio planteamiento. La tensión desaparecerá cuando se entre en posesión del absoluto, en cuyo caso quedará anulado uno de los polos entre los que ésta se establece, al dominar totalmente el otro; y ello, según la propia dinámica, sólo puede producirse una vez que acontezca la muerte última, momento en el que esta poesía dejaría de ser tal.

#### Coordenada temporal

Al analizar la estructuración verbal se distinguían dos formas: presente y futuro, aunque se señalaba que el futuro venía regido por el presente:

"C'est ce qui le porte à traverser".

Volvemos, pues, a encontrarnos con un predominio total

del presente, y éste no es otro que el presente de la propia escritura. Ya lo veremos.

En el esquema se distinguían dos tiempos en oposición; a uno le llamábamos Tiempo cósmico y al otro tiempo histórico, de acuerdo con sus respectivos componentes sémicos. Al primero le corresponde el mundo de la singularización, con un sujeto "il"; al segundo le corresponde el mundo de la colectivización con un sujeto "votre".

Ya en el primer verso del poema tenemos una referencia temporal:

"Comme les vraies saisons sont lentes"

produciéndose una asimilación entre el tiempo que aquí se considera, el cósmico, y lo "verdadero". Esta primera isotopía domina toda esta parte del poema.

Existe, por tanto, un Tiempo cósmico, que es el verdadero y en el cual, precisamente, se mueve la escritura:

"Le poète écoute le Temps qui inscrit très  
près de son cœur les traits d'une plume de fer"

Así, la escritura pertenece al mundo de lo cósmico, sigue el ritmo del cosmos, que es el suyo, y en él se "inscribe".

¿Resultaría muy arriesgado afirmar que lo que aquí se está expresando es, entre otros, el hecho físico de la escritura? Al escribir ¿no estamos dibujando unos rasgos con



una pluma cuyo punto es de metal al tiempo que la hacemos oscilar cerca del pecho?

Frente al tiempo que venimos indicando está el tiempo histórico. En él, en oposición a "vraies saisons lentes", nos encontramos:

"...Votre ouragan, mortels enrichis de  
moteurs"

El tiempo es ahora nocturno;

"...Le mouvement des nuits"

con un elemento de tipo cósmico en la medida en que de nuevo aparece el sujeto "il". Y también aquí, como en la parte que acabamos de analizar, se produce un fenómeno de dominio del presente. El tiempo, por tanto, es el mismo. Ahora bien, ¿de qué tiempo se trata? En los dos casos hay una misma forma temporal, pero la oposición entre Tiempo cósmico y tiempo histórico no deja lugar a dudas. Se trata, pues, del tiempo del poeta que escribe, del propio tiempo de la escritura, del presente en el que ésta cobra cuerpo. De aquí que: "il écoute" e "il sent". Los dos mundos están, por tanto, presentes en él, como lo están en "Mort". La dialéctica de los mundos configura el tiempo y el espacio en el que se mueve el yo de la escritura ("Verbe").

Entendemos ahora el por qué del absoluto dominio del presente, el presente del Verbo, y por qué esta poesía no puede concluir: en cada acto de escritura se repite el mis-

mo proceso.

La dualidad volvemos a encontrarla en el empleo de los verbos "écoute" y "sent". Los dos remiten al mundo de la sensorialidad, pero, en el segundo, considerada negativamente, lo que no ocurre con el primero.

#### Coordenada espacial

Así como en el análisis de la coordenada temporal nos encontrábamos con "vraies saisons lentes", dominando uno de los registros de esa parte del poema, ahora nos encontramos con:

"comme les montagnes sont arides"

en el mismo caso. Si releemos el poema veremos que todos los referentes temporales desembocan en los topoi que configuran la coordenada espacial. Analicemos por encima el último verso de cada parte del poema:

. "Le poète écoute le Temps qui inscrit très près de son coeur les traits d'une plume de fer"

. "Qu'il sent dans le mouvement des nuits raccourcissant son erre"

. "Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament"

En los tres casos tenemos un referente temporal que desemboca, toma cuerpo, en otro espacial. En el primero se da en "coeur"; en el segundo, la "nuit" se presenta como un espacio cerrado frente al espacio abierto de "montagnes" y de "l'étéiole bleu-firmament". En el tercero, el referente temporal lo encontramos en "toujours" y el espacial en "miroir concave du firmament".

Así, no sólo ocurre que cada parte del poema desemboca en un referente espacial, sino que, incluso en cada una de ellas vuelve a darse el mismo fenómeno.

El presente, por tanto, de la escritura, que veíamos antes, queda espacializado. Volvemos, así, a encontrar otra de las constantes que vienen poniéndose de manifiesto desde el principio. La significación de estos espacios habrá que buscarla en el estudio de la función semántica.

#### Función semántica

En la primera parte del poema distingo dos isotopías: la isotopía de lo verdadero y la isotopía del esfuerzo, relacionándose ambas entre sí.

La isotopía de lo verdadero aparece en:

"Comme les vraies saisons sont lentes...

Comme les hommes sont présents sans sentir le flot de leur coeur"

Aquí, el corazón ha sido vaciado: "sans sentir le flot". Todo el mundo de la sensorialidad -el corazón es comúnmente el lugar en el que radica la sensualidad; expresiones del tipo "pureza de corazón", "un corazón limpio" son ya lugares comunes- queda, de este modo, expulsado. Por otra parte, el semema verbal "sentir" se nos ha presentado ya revistiendo una significación muy precisa, significación que aquí no tiene cabida: "sans sentir". El mundo de lo verdadero es, por lo tanto, aquel del que está ausente la sensorialidad.

La isotopía del esfuerzo la encontramos en:

... "comme les montagnes sont arides

.....

.....

comme les vagues de la mer meurent les unes dans les  
autres pour produire une lueur à la crête des plus  
avides".

El semema esfuerzo está presente como uno de los componentes del núcleo sémico. Basta un análisis en el mundo de la denotación para comprobarlo.

En los tres versos tenemos dos elementos similares: "montagnes arides" y "crête avide". En los dos domina el elemento de altura y de verticalidad. Sin embargo, no se olvide que la montaña, ciertamente, se eleva, pero también pesa. Este doble movimiento, de ascensionalidad y aplastamiento, lo tenemos también en la lexía compleja "crête avide", a través del semema verbal "mourir":

"les vagues de la mer meurent les unes dans les autres pour produire une lueur à la crête"...

¿Qué es lo que la montaña pisa y qué es lo que en la ola muere para producir resplandor en la cima?

Dialéctica entre lo alto y lo bajo. No cuesta poner este "bajo" en relación con aquella parte que hace unos momentos veíamos que quedaba excluida; el mundo de la sensorialidad.

Se muere, de este modo, a la sensorialidad, produciéndose un movimiento ascensional. Y en el punto más alto de la ascensión, de la vertical, encontramos el origen, lo primero. De esta forma, en la progresión ascensional recuperamos lo arcaico, históricamente hablando, lo que estuvo en el origen, lo primero. En este sentido, y sólo en él, tal movimiento es sagrado. En estos seis versos encontramos lo que hemos analizado en más de un poema.

El resultado de ese pisar y de esa muerte es claro; "arides" y "pour produire"; la ascensión lleva consigo aridez, el paisaje es desértico. ¿Qué queda al final de este proceso? Luz. Al final encontramos con el resplandor de la luz; "lueur".

Si hiciésemos una isotopía partiendo de la escritura, lo cual sería legítimo, pues los elementos del texto lo autorizan, encontraríamos un claro isomorfismo entre luz y palabra. Y si la hiciéramos en un contexto mallarmeano, da-

ríamos con uno de los temas propios de Mallarmé: las palabras devorándose a sí mismas:

"comme les vagues de la mer meurent les unes dans les autres pour produire une lueur à la crête des plus avides".

Pero todo ello exigiría un estudio previo y éste no es su lugar; contentémonos, simplemente, con señalar el fenómeno.

Al ritmo establecido en la primera parte del poema se opone el que domina el mundo de "mortels":

"Ce n'est pas votre ouragan, mortels enrichis de moteurs"

Hago notar de pasada el constante empleo rítmico de la consonante líquida /r/ en toda esta parte del poema:

"mortels"... "ouragan"... "enrichis"... "moteurs"...  
"votre"... "recherche"... "différent"... "autre"...  
"terre"... "discours"... "verbe"... "moribonds"...  
"chaleurs"... "racourcissement"... "erre"

En el estudio lingüístico considerábamos la oposición que se establecía entre los sujetos de las dos partes, o de "poë — T. cósmico ≠ tiempo histórico-mortels". En uno se evidenciaba un proceso de singularización mediante el sujeto "il", y se añadía el presente "écoute". En el otro veíamos, por el contrario, un proceso de colectivización

a través de "votre", junto con el semema verbal "sentir", de claro referente sensorial. Es este mundo, en el cual la colectivización y la sensorialidad son isomorfas, el mundo de "mortels", el que vamos a analizar ahora.

En la lectura nos encontramos con un primer semema: "moteurs", que acabamos de ver en su aspecto rítmico líneas más arriba. Por el momento, sólo cabe hacer referencia a uno de sus semas: mecanización, sema que queda integrado en la constelación tiempo histórico-"mortels", junto con los sememas "sensorialidad" y "colectivización". Recuerdese también que, en oposición a la "lenteur" (caracterizada como "vraie") que aparecía en el primer verso del poema como constante rítmica, aquí encontramos "ouragan-moteurs".

Frete a la verticalidad luminosa que veíamos más arriba, y en oposición al espacio abierto en el que aquélla tiene lugar, aparece ahora:

"angoisse vide à la recherche du soleil différent  
d'une autre terre"

que indica un proceso de descenso y de "platitudo", al tiempo que supone un espacio cerrado en el caso de "angoisse". Significa ésta angostura, y luego, enclaustramiento; sólo que aquello que ahí está limitado, carece de entidad, de ser; "vide".

Se repite aquí la concepción platónica y neoplatónica de la materia, para la cual el mundo material se caracteri-

za por la ausencia de ser. Una derivación de esta doctrina se encuentra claramente expresada en la visión que del mundo tiene el jansenismo.

Así pues, en oposición a la verticalidad y al espacio abierto, en esta segunda parte venimos encontrando descenso y angostura.

Puede señalarse ahora que la mayoría de los elementos que configuran este mundo no cumplen su función propia:

"à la recherche du soleil différent d'une autre terre  
ni vos discours sans verbe"...

por ejemplo. En este sentido son "informes" y constituyen el espacio del caos = abismo (proceso de descenso), en contraposición al "orden" (forma) que encontramos más arriba. "cosmos", en su acepción originaria, no significa otra cosa que "orden", y exactamente: unidad en la pluralidad, esto es: estructura. El caos, por el contrario, hace referencia, en su acepción griega, a la "masa", que aquí hay que relacionar con el proceso de colectivización señalado más arriba. Indico este fenómeno de pasada, pues las conclusiones que de ello se deriven habrá que examinarlas en otro lugar. Sí quiero, no obstante, subrayar de nuevo que la unidad en el pluralidad propia del cosmos, que vimos en la primera parte del poema, aquí no existe.

Una nueva oposición marca otro rasgo diferenciador de los dos mundos. "Vraies saisons lentes" se opone a "à la



recherche du soleil différent d'une autre terre". Y de modo más preciso la lexía compleja "(différent d'une) autre terre ≠ vraies saisons": "à la recherche...autre ≠ vraies".

Continuando con esta formación de oposiciones que presenta el texto para delimitar los dos tiempos, encontramos ahora verbo ≠ no verbo: "Le poète ... plume de fer ≠ mortels ... discours sans verbe". Y dando un paso más: "poète ... plume de fer ... lueur ... ≠ mortels ... discours sans verbe ... chaleurs".

Detengámonos un instante a analizar el elemento lumínico.

En la primera parte encontramos el semema "lueur", que ya hemos mencionado. Ahora, el elemento lumínico pasa a encarnarse en "soleil" ("soleil différent"). De "soleil" se produce una deriva a "chaleurs" ("moribondes chaleurs") para desembocar en la ausencia total de luz: "nuit". El movimiento que se produce finaliza, de este modo, en la negación de la luz, que en la primera parte se daba en estado puro: "lueur". Veámoslo de nuevo: "lueur" → "soleil" → "chaleur" → "nuit". Y si al final del proceso de elevación, considerado más arriba, nos quedaba como resultado la luz, aquí, por el contrario, la resultante del mundo de "mortels" es "nuits", que forzosamente hay que relacionar, para que el paralelismo sea completo, con "discours sans verbe", tal como antes lo hicimos entre luz y palabra.

El empleo de "soleil" viene obligado por la aparición de "terre". Ahora bien, de los semas integrantes de "soleil", el texto actualiza uno: "chaleur", acompañado del determinante adjetival "moribonde". El semema "mort" es, una vez más, bivalente, como viene mostrándose en todos los poemas. "Mort" cobra en

"comme les vagues de la mer meurent les unes dans les autres pour produire une lueur à la crête des plus avides"

una valoración sémica positiva, asociada a "lueur". En "moribondes chaleurs" ocurre lo contrario, y el isomorfismo se da ahora entre "discours sans verbe" y "nuits".

La red, no obstante, se amplía con la entrada de un elemento que ya hemos visto: el semema verbal "sentir":

"ni vos moribondes chaleurs qu'il sent"

La percepción de la sensorialidad va cobrando unos rasgos más precisos a través del calor.

No queda más remedio que ampliar también el número de oposiciones que están estructurando el texto, esto es, configurando una arquitectura, construyendo un "cosmos" poético. Se trata, en este momento, de la que se produce entre: "comme les hommes sont présents sans sentir le flot de / leur coeur ≠ ... ni vos moribondes chaleurs, / qu'il sent", en torno al semema verbal "sent".

El calor pertenece, de este modo, al espacio de "coeur":

"flot de leur coeur", cuya significación se ha examinado más arriba. Si consideramos "flot de leur coeur" como "elemento sanguíneo", el calor se inscribiría ahora en el espacio de la animalidad, que hay que incluir en la constelación con "nuits" y el determinante adjetival "moribondes". La variante sexual del tema se desprende por sí sola.

Por último, y en unión a "angoisse vide", el movimiento dialéctico se produce ahora en la coordenada espacial: "mouvement des nuits raccourcissant son erre" (el uso del gerundio en los períodos con carga semántica negativa es constante). Frente al espacio abierto que veíamos en "montagne-crête-lueur", surge ahora un espacio "raccourci", mas "nuits".

La "arquitectura semántica" del texto, en lo que llevamos analizado, es prácticamente perfecta.

A partir de aquí se produce un cambio rítmico en el poema. Si se da también ese cambio en el nivel sémico es cosa que hemos de ver.

El verso

"C'est ce qui le porte à travers une eau calme souterraine"

tiene un claro referente mitológico: la muerte en la figura de las aguas de la laguna Estigia. Obsérvese, de todas formas, que el elemento acuoso nos ha salido en todas las ocasiones en que de un modo u otro ha aparecido la muerte.

Arriba lo tenemos en: "comme les vagues de la mer meurent", y en la segunda parte en "moribondes chaleurs" a través de "flot de leur coeur". Ahora se repite en "eau calme souterraine". Y no queda más remedio que relacionar esta presencia con el paisaje desértico que se daba en "montagnes arides" dentro del proceso de elevación.

A partir de aquí se desencadenan los futuros:

"fleurira"... "pensera"... "soulevera"... "apparaîtra"  
..."pleurera"...

Vamos a ver cómo los elementos sénicos que vienen apareciendo va a ser transcendidos en esta última parte del poema.

Por vez primera aparece el elemento vegetal, en la lexía compleja "ce qui fleurira les arbres", con una referencia precisa al poder de creación en el semema verbal "fleurira". Recordemos que, hasta el presente, nos habíamos encontrado con un paisaje "árido", que supone una casi total ausencia de vegetación, y con "moribondes" ("chaleurs"); "moribondes" en clara oposición a "fleurira". Por otro lado, el elemento agua, que hemos visto siempre dentro de la constelación de muerte, es ahora, por el contrario, fecundante. Ocurre lo mismo con "chaleur". La conjunción agua más calor igual humedad, que ha venido apareciendo como componente del mundo de la sensorialidad (materialidad, animalidad, sexualidad), se integra ahora en la coordenada de la creación.

**Idéntica transfiguración de elementos se da en:**

"poussera plus follement la harpe énorme des vents"

No creo que pueda acusárseme de introducir un a priori extratextual si afirmo la primaria significación simbólica del viento como elemento creador, igualmente fecundante. Tanto en el nivel de la conciencia como en la exploración de los símbolos del inconsciente, tal significación es cosa ya manida. Por otra parte, el semema verbal "fleurira", acompañado de la conjunción "et", actualiza en el texto este sentido potencial del simbolismo del viento.

Recordemos que el viento nos aparecía en el mundo de "mortels" bajo la forma "ouragan", asociado a "moteurs". El binomio "ouragan-moteurs" pasa ahora a "poussera plus follement la harpe énorme des vents". "Ouragan" está presente en este último verso a través del determinante adverbial "follement", pero ha sufrido una transformación que le otorga un signo positivo. El elemento rítmico presente en "ouragan-moteurs" cambia ahora al musical contenido en "la harpe énorme". El posible estruendo se ha transformado en música, con un sema virtual de "armonía" inexistente en el mundo de "mortels".

**"Sol-plaine":**

"Ce qui fleurira d'amour la vaste poitrine du sol  
quand l'étoile bleue de sa mort apparaîtra sur la  
plaine".

En el análisis del tiempo histórico hablé de "platitude" como espacio en el que acontecía el tiempo de "mortels" (dialéctica entre lo alto y lo bajo, "soleil-terre", "lueur-nuit"). Es la llanura (oposición montaña-llano) la concreción espacial en la que tiene lugar la acción de "mortels". Se hace necesario, por tanto, incluir este elemento en la constelación, percibida negativamente, sensorialidad-sexualidad.

Los componentes de esta constelación se encuentran también aquí y conservan su claro referente sexual. La diferencia en el "sentimiento" de las dos formas estriba en la inclusión, ahora, del elemento ascensional por un lado, "soulevera (d'amour)" y del elemento expansivo por otro: "vaste", en clara oposición al espacio cerrado contenido en "angoisse (vide)".

El componente lumínico, que había derivado de "lueur" a "soleil", produciéndose una fijación en "chaleurs" ("moribondes"), para desembocar en "nuits", surge ahora, y en la misma dirección que venimos indicando, en "l'étoile bleue de sa mort". Se recupera el componente de luz presente en "lueur", pero sigue dándose el elemento nocturno. La nocturnidad, como concreción de las coordenadas temporal y espacial, asociado a "terre" en la segunda parte del poema, reconvierte su signo, tanto espacial como temporalmente, al incorporarse los elementos verticalidad y luz.

Toda esta isotopía sigue regida por la función fecun-

dante de los versos anteriores. Es este ré imen el que invierte el signo del mismo fenómeno sexual.

Y llegamos, así, a los dos últimos versos del poema:

"Tout ce qui toujours pensera, miroir concave de firmament".

La progresión verbal queda de este modo: "écoute → sent → pensera". Por los componentes sémiicos que vengo analizando en esta última parte, cabe afirmar que "pensera" está integrado por los otros dos verbos: "écoute" mas "sent". No se trata, por tanto, de un semema verbal en oposición a los otros dos, sino la síntesis verbal, en su acepción dialéctica, con existencia propia. "Pensera" tiene realidad en sí mismo, pero sólo se llega a él por un proceso, resumido en los sememas verbales "écoute" y "sent". Remito en este momento a la dinámica considerada en el punto 0.1. del análisis: "Poète → mort → Verbe".

La progresión temporal aparece en el determinante adverbial "toujours", igual a "éternité". Quedan, pues, dentro de la constelación de "éternité" los universos regidos por "fleurira", "puossera", "soulevera" y "pensera", que hemos ido estudiando y cuyo referente es el mismo: la creación.

Se ha contemplado ya la oposición existente entre "Ce n'est pas ≠ c'est ce qui". ¿Cuál es el sujeto de "c'est ce qui"? Aparece en el penúltimo verso: "ce qui ... pensera".

Por la oposición que se establece, "pensera" hay que leerlo en oposición a "sent". No obstante, al estudiar los componentes sémicos, se vió cómo el universo que rige "sent" era transfigurado en esta última parte. Sí existe la oposición, pero, en el último momento de la dialéctica, en la síntesis, se trasciende ~~la oposición~~.

Y en "miroir concave du firmament" se produce la unidad: la identidad entre el macrocosmos y el microcosmos poético. Se ha llegado al final, al poder creador del Verbo, al universo preñado por el Verbo.

Si hiciéramos ahora la isotopía en el nivel de la escritura, encontraríamos los tres momentos de la poética de Mallarmé. El 1 de la escritura; el 2 de la escritura nocturna, como parto y, por último, en el tercer momento, el poder creador de la palabra.



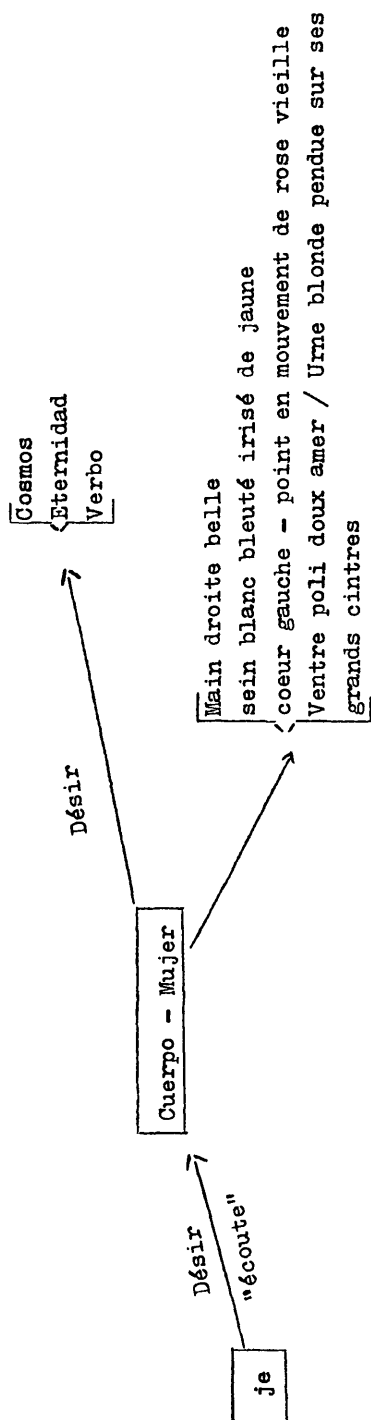
PHENIX II

Si je suis dans ton coeur écoute mes pensers  
Que ta main soit belle ta main droite  
Que ton sein soit blanc bleuté irisé de jaune, ton coeur  
gauche

Avec sa pointe en mouvement de rose vieille

Que ton ventre poli  
Soit doux amer  
Urne blonde pendue  
Sur ses grands cintres

Que ton dos s'achève en montagnes triomphantes  
Par delà les vallées sans crainte  
Que la gravité de ta voix soit l'écho de l'odeur secrète  
Que le silence de tes cheveux se répande sur tes épaules  
pour faire dans une boucle se dérouler l'éternel.



Aunque estrictamente hablando sí se da en este poema una dinámica, no se produce, en cambio, un movimiento del texto en el sentido en el que lo venimos concibiendo. Ello me va a permitir, por una vez, abandonar el sistema con el que estoy operando y concederme el pequeño respiro de transgredir la norma impuesta.

Una sala gana en amplitud y esplendor cuando se entra en ella por un portillo de difícil acceso. Pero, en ocasiones, es irreprimible la tentación de creerse el dueño de la casa y disponer de ella según el propio antojo. Permítaseme, por tanto, el lujo de la divagación.

& & &

El poema presenta un recorrido por el cuerpo femenino. Todo él gravita en torno a los subjuntivos, en donde se encarna el deseo, fuerza motriz del texto. La formalización del deseo en períodos regidos por los subjuntivos muestra, una vez más, la constante tensional que viene evidenciándose en todos los momentos del análisis. En cambio, al no existir otra opción que la que se da en el texto, la estructuración dramática presente en los otros poemas queda aquí anulada.

Este ofrece una concepción muy similar a la del anterior. El "je" de la escritura cae dentro del campo de "é-

coute" ("le poète écoute", que veíamos en "Phénix I"). A ello hay que añadir el semema "pensers", igualmente dentro del mismo campo sémico que la lexía compleja "ce qui toujours pensera" del final de "Phénix I", con un referente común, que ya vimos, como grado último de la creación poética: la creación, igual a "pensers".

Obsérvese la dualidad "coeur" y "pensers", que se pudo de manifiesto en el poema anterior y que volvemos a encontrar aquí en:

"Si je suis dans ton coeur écoute mes pensieri".

Ahora bien, como ocurre en "Phénix I" a partir de un determinado punto, tal dualidad no es antitética. (La misma ausencia de estructuración dramática que muestra la dinámica textual refuerza esta consideración). Muy al contrario, el poema muestra, y con ello adelanto una de las conclusiones, el enraizamiento del lenguaje en el deseo, en las pulsiones de la vida, concretadas aquí en la pulsión sexual.

& & &

La mujer, mejor dicho, el cuerpo de la mujer, pasa a ser en el poema una urna:

"urne blonde pendue  
sur ses grands cintres"

Y dando un paso más, es considerada como receptáculo de la voz del poeta:

"Que la gravité de ta voix soit l'écho de l'odeur  
secrète"

presente éste en el determinante actancial "je" y el semema "penseurs".

El elemento erótico, variante de "désir", está considerado aquí en su aspecto positivo. ¿Por qué en su aspecto positivo? El mismo desarrollo del poema es, a este respecto, suficientemente claro. En otros poemas analizados, el componente erótico presentaba un signo negativo más o menos matizado, pero dentro siempre de la constelación del "mal". Al igual que Tánatos, Eros es siempre bivalente, dependiendo de dónde esté inscrito: en el campo de los componentes regresivos, en cuyo caso ofrece su cara negativa, o bien en el dominio de la progresión; se presenta, entonces, como fuerza transcendente y, por lo tanto, positiva. Eros y Tánatos que, como ya se ha dicho, son bivalentes, están en la base de la producción semántica que configura esta poesía, en su doble vertiente: por ello, habrá que analizar estas dos fuerzas motrices del texto tanto en el estudio de los catalizadores de la producción semántica, cuanto en su estructuración sémica propiamente dicha, y, por último, en el metadiscurso ideológico del autor. Sólo

cuando esta presencia se haya observado en los tres niveles podrá hablarse de líneas maestras en la configuración de este universo poético. Mientras ello no sea así, cualquier afirmación en este sentido, como la que se hacía líneas más arriba, habrá que considerarla como no definitiva, simple hipótesis de trabajo aún no suficientemente probada.

Revistiendo un signo positivo, por lo tanto, el componente erótico desempeña una función de mediación, establece un vínculo entre lo existencial y lo cosmológico, y entre el poeta y el verbo.

Si reconsideramos ahora la dinámica del texto, encontramos que el poema se establece en una progresión que va de lo físico a lo metafísico: el cuerpo de la mujer es transcendido al cosmos. La fuerza que hace posible, precisamente, tal progresión no es otra que el deseo, el cual, a su vez, hace posible ("s'achève") la salida: "éternité". Con otras palabras: en el descenso hacia el abismo (inconsciente, caos igual a lo informe, en la primera parte de "Phénix"), el deseo se presenta como la única fuerza que puede renacer de sus propias cenizas (eros y tánatos habitantes del abismo y enfrentados entre sí, según la ortodoxia freudiana), remontar el vuelo ("Phénix") y ganar altura ("montagne-crête" igual a "sur-moi").

Abundando en esta idea, los componentes del verso:

"Que ton sein soit blanc bleuté irisé de jaune"

hacen pensar en el plumaje de un pájaro. El símil entre el seno y el ave no es demasiado frecuente; sin embargo, en el Cantar de los Cantares está ya formulado

Continuando con el mismo verso:

"Que ton sein soit blanc bleuté irisé de jaune, ton  
cœur gauche"

obsérvese la localización de esta fuerza en el espacio del "cœur", lo cual nos aparecía igualmente en el poema anterior así como en este último líneas más arriba:

"Si je suis dans ton cœur écoute mes pensers"

precedido por el relator "dans", con idéntica función ("dans ≠ sur") que en "Phénix I". El corazón vuelve a presentársenos como el lugar en el que radica la sensualidad en todos sus aspectos. En su coordenada hay que incluir el elemento "calor", que vimos más arriba. E, igualmente, el color: "rose", del verso siguiente, elemento qué, a su vez, hay que asociar con "flot de leur cœur". El componente sangre, a través de "rose", está, de este modo, dentro de la constelación del "cœur", pero constituye también un significante sexual.

Si no está muy lejano en la memoria el segundo poema objeto de análisis, recordemos que allí nos aparecían dos sememas entre los cuales se establecía la dinámica:

"Cœur → mort". Los componentes sénicos eran idénticos:

color("rose") y calor:

"il avait une chaleur"...

Lo que entonces no sabíamos comienza paulatinamente a vislumbrarse.

Analícemos más despacio el verso:

"avec sa pointe en mouvement de rose vieille"

Cabe leerlo de dos maneras, o bien atribuido a "coeur" o bien a "sein". En los dos casos el resultado es el mismo. Lo que interesa resaltar es el determinante "en mouvement", pues él nos indica la dirección. Puede tratarse de la punta del corazón, el corazón, en su parte inferior acabado en pice; o, si lo aplicamos a "sein", "pointe" tampoco varía.

En este último caso, la composición metafórica es algo más compleja. "Une rose vieille" es una rosa marchita, cuyo capullo se dobla hacia abajo, con lo que de nuevo recuperamos "en mouvement". En los dos casos, por lo tanto, se está indicando, directamente, el mismo espacio: el lugar en el que radica, al menos en parte, el sexo femenino.

Si observamos ahora la disposición tipográfica del poema, vemos que está dividido en tres partes. La primera y la tercera son aproximadamente iguales, tanto en lo que se refiere al número de versos cuanto al número de sílabas de cada verso, lo que no ocurre con la segunda. En este recorrido por el cuerpo de la mujer, la vista va de la parte



superior del tronco a la parte inferior, pasando muy rápidamente por el tronco propiamente dicho, esto es, la segunda parte del poema.

La propia arquitectura refuerza, así, lo que se observaba respecto de la dirección, casi inmediata, que se indica en "avec sa pointe en mouvement": el espacio en el que se inscribe el sexo femenino.

Más adelante habrá que ver si, efectivamente, el color rojo, en las variantes que de él ofrezca el texto, está presente tanto en el elemento sanguíneo cuanto en el componente sexual, para comprobar, con exactitud, tal isomorfismo.

& & &

Líneas más arriba se afirmaba que el cuerpo de la mujer en un determinado momento del poema, era concebido como una urna. Quiero resaltar ahora el fenómeno de circularidad presente en varios de sus elementos. Existe en "ventre": "urne blonde" (no es, en absoluto, algo casual que eros quede en este momento fijado en "ventre" y vientre sexual; trataremos el fenómeno en otra ocasión; ahora sólo lo apunto). Existe tal fenómeno de circularidad en "grands cintres". Está implícitamente contenido, como se vió antes, en "voix-écho" y lo volvemos a encontrar en "boucle". Nótese la similitud de los versos con los que termina cada una de las

partes de "Phénix" que llevamos analizadas hasta el momento:

"Tout ce qui toujours pensera, miroir concave du  
firmament"

..."pour faire dans une boucle se dérouler l'éternel".

Su significación se vió claramente en el estudio de la función semántica del poema anterior.

Volviendo a esta parte, el funcionema "poli" acerca el texto a los mismos mecanismos de ensoñación que se dan en el poema "les bijoux" de Baudelaire

"poli comme de l'huile, onduleux comme un cigne"

aplicado igualmente al cuerpo de la mujer. pero no es esto lo que quería tratar, sino la geometrización que se hace del espacio del "ventre":

"urne blonde pendue  
sur ses grands cintres".

Habrà que comprobar, cada vez que aparezca la construcción arquitectónica del tipo que fuere, si tras ella no subyace el mismo componente corporal de la mujer.

Quiero recordar que esta geometrización del espacio biológico nos apareció también en el segundo poema que se analizó.

Si nos detenemos ahora en la última parte del poema, se observará un fenómeno muy similar al que acabamos de

describir: toda la topografía geográfica se corresponde con la del cuerpo de la mujer.

¿Es éste un fenómeno aislado o, por el contrario, la creación de un paisaje montañoso está siempre catalizada en función del cuerpo femenino? Se hace necesario verificarlo en otros poemas; aquí no deja lugar a dudas.

¿Por qué operar así? No estoy haciendo otra cosa que ir sentando las bases de un estudio de los catalizadores de la producción semántica, al tiempo que trato de delimitar los componentes que configuran la imaginación de Pierre Jean Jouve. El estudio tiene unas consecuencias temáticas nada desdeñables, sino, muy al contrario, determinantes, y determinantes en la propia lectura por el simple y llano hecho de saber lo que se lee.

Si, por ejemplo, se confirmara esta presencia del cuerpo de la mujer como catalizador de toda la arquitectura -edificios civiles, edificación religiosa, etc.- que se da en esta poesía, y predominara en ella su aspecto negativo, habría que concluir, forzosamente, que, en la obra de Jouve, la edificación humana tiene sus bases minadas, que reposa sobre ruinas. Ello, a su vez, nos estaría explicando el por qué de la configuración de una determinada semántica, así como la dirección en que debe ser leída. Las isotopías que, a partir de aquí, pudieran formularse, tendrían una legitimidad que, de otro modo, resulta muy dudosa. Tendríamos, asimismo, la clave para saber en qué medida la

superestructura ideológica cobra cuerpo en el poema o si, por el contrario, la configuración del sistema imaginario o la composición de la infraestructura psicosenso-rial hace inviable la asunción de determinadas ideologías. Se explicarían, así, muchos fenómenos de "falsedad" que se intuyen en la lectura, pero que, por falta de los necesarios recursos para explicarlos, quedan en el reino de la vaguedad o de la mera sensación. Por descontado que existe una mentira literaria, mentira que percibe cualquier lector avezado, aunque no sepa explicársela.

Análogamente, contaríamos con un elemento más, básico en su sentido etimológico, para impedir la arbitrariedad interpretativa. Todo texto impone sus límites, indica sus pautas de lectura. Descubrirlos exige un esfuerzo, y la misma lectura exige un esfuerzo de recreación que está en relación directa con el grado de intensidad con el que el propio texto fue creado.

& & &

Volvemos a encontrar en esta última parte el elemento ascendente que se vió con anterioridad, simbolizado ahora en "montagnes triomphantes". Toda esta última parte viene regida por el semema verbal "s'achève", de valor diacrónico en el texto igual a

"C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier jour  
une eau calme souterraine"

de "Phénix I". El semema "vallées" vuelve a presentárnos como similar a "plaine" y a "sol". Esto es, en la última parte se encuentran los tres componentes que se vieron anteriormente: cosmos, eternidad, Verbo.

El olor, "l'odeur secrète", se nos da como la esencia de la femineidad, pero, en esta ocasión, dentro del signo positivo que domina el poema. Recordemos los versos:

"... et l'abîme tendu de l'organe à l'esprit horrible odeur",...

Como en el caso anterior, la progresión respecto de otros poemas es patente. La dualidad se mantiene: "si je suis dans ton coeur écoute mes pensers", pero no existe ahora el marcado hiato que caracterizaba los primeros poemas:

"Que la gravité de ta voix soit l'écho de l'odeur  
secrete"

Muy al contrario, los dos elementos se remiten el uno al otro.

Antes de finalizar el estudio de este poema, quiero llamar la atención sobre la lexía compleja: "pour faire", que cae dentro del ámbito del verbo y de su referente: la creación.

& & &

Líneas más arriba adelantaba una conclusión; la repito ahora. Existe la dualidad:

"si je suis dans ton coeur écoute mes penses"

pero no es antitética. Se dan los dos componentes, mas no se excluyen, al encontrarse ambos inmersos en un régimen positivo.

Como en poemas anteriores, cabe hablar de una "transfiguración" efectuada a través del lenguaje, que no es otra que la del propio yo ("je"). Tal fenómeno tiene su fuerza motriz en el deseo, que es, a su vez, la del propio lenguaje (del lenguaje poético aquí considerado). Uno y otro fenómeno tienen un mismo resultado, pero no se confunden.

PHENIX III

Phénix tu fais ton devoir près des essences et de Dieu  
Quand tu brûles dans la solitude et ton plumage devient  
soupon

N'étant vu par nulle forêt plaine ou miroir de la nature  
Et nulle fumée d'homme ou de femme ne sortant du  
cœur mélodieux

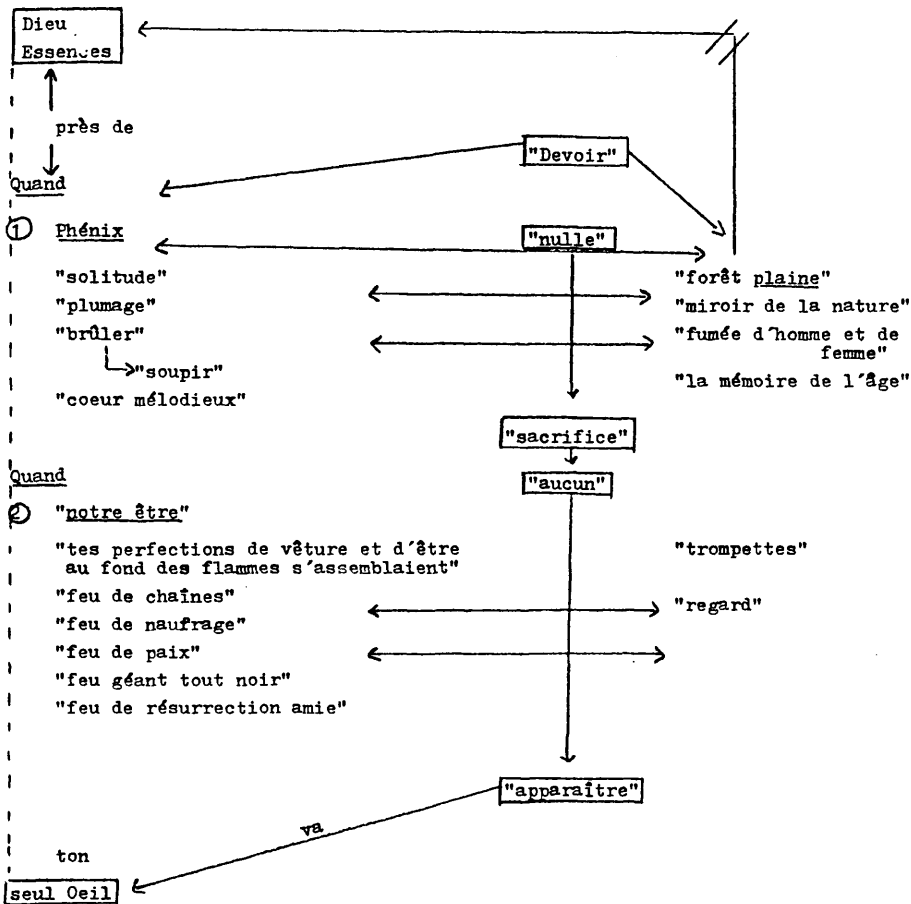
Pour pleurer le sacrifice et la mémoire de l'âge;

Quand les atroces trompettes s'acharnent à maintenir  
notre être

Tes perfections de vêtue et d'être au fond des flammes  
s'assemblaient

Pour un feu de chaînes tombées pour un feu de naufrage  
et paix

Pour un feu géant tout noir par aucun regard traversé  
feu de résurrection amie où ton seul Oeil va paraître.





O.1. El poema presenta dos partes claramente delimitadas;

La primera (1 en el esquema) comprende desde "Phénix" hasta "mémoire de l'âge"; la segunda (2 en el esquema), desde "Quand les atroces trompettes", hasta "va paraître". La primera viene regida por "Phénix", mientras que la segunda lo es por "notre être".

O.2. Los sememas "Dieu-essence" quedan fuera del esquema,

lo cual permite relacionarlos doblemente con "Phénix"; directamente, por un lado, a través del relator "près", y por otro, merced a la propia dinámica textual: "Phénix-Devoir-Oeil". Pero queda fuera.

A su vez, entre "Dieu-essence" y el mundo contenido en "fôret plaine", oposición que se produce igualmente en el terreno semántico.

O.3. La dinámica, así delimitada, divide el texto en dos

sectores antitéticos, de signo positivo uno y negativo el otro. La antítesis se efectúa, en este caso, a través de los determinantes adverbiales "nul" (para "Phénix") y "aucun" (para "notre être").

O.4. "Devoir" resulta centro total del esquema, y es lo que confiere al texto su valor ético.

### Consecuencias

#### 1. Respecto de la propia dinámica.-

1.1. Vuelve a darse la antítesis como forma dominante de estructuración poética (oposición "Phénix ≠ forêt plaine", "notre être ≠ trompettes").

1.2. Ante dos opciones, el texto marca la misma constante de tensión -ahora bajo la forma del sacrificio- que viene evidenciándose a lo largo del análisis.

Abandono, pues, de una de ellas, sobre la que incide el imperativo, y, nuevamente, ausencia de conclusión definitiva al venir ésta regida por el futuro ("va paraître"). Por lo tanto, la estructuración dramática con dos opciones antagónicas y ausencia de conclusión definitiva en el poema.

1.3. Inversión de los valores. Sememas que, habitualmente, configuran un mundo de signo positivo, cobran una valoración negativa. Ello se produce a través de la coordenada ética introducida por "devoir".

1.4. La conjunción de los sememas "devoir-sacrifice" confiere al texto una dimensión ética bajo la forma del sacrificio. Todo el poema se centra, pues, en torno al eje "devoir-sacrifice-va paraître".

### Análisis lingüístico

2.1. Si analizamos las dos partes de las que consta el texto, observaremos que, de modo general, responden al movimiento siguiente:

1: -Cuando A --> B

2: -Cuando B --> A

movimiento que refuerza la estructuración antitética señalada en la dinámica textual.

El trazado rítmico oscila, por lo tanto, de acuerdo con este movimiento. A una frase afirmativa, con el funcionamiento verbal en presente, introducida por el relator temporal "quand", corresponde una adversativa regida por los sincategoremáticos "nulle", o "quand". Veámoslo:

1: A "Phénix, tu fais ton devoir près des essences et  
de Dieu

Quand tu brûles dans la solitude et ton plumage de-  
vient

soupir

E N'étant vu par nulle forêt plaine ou miroir de la  
nature

Et nulle fumée d'homme ou de femme ne sortant du  
cœur

mélodieux

2: B "Quand les atroces tempêtes s'acharnent à maintenir  
notre être

A Tes perfections de vêtue et d'être au fond des  
flammes

s'assamblaient

Pour un feu de chaînes tombées pour un feu de nau-  
irage

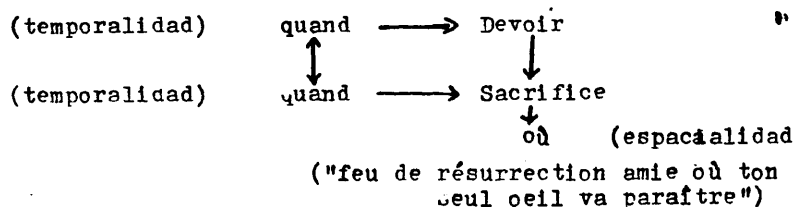
et paix

Pour un feu géant tout noir par aucun regard tra-  
versé"

(obsérvese el imperfecto "s'assemblaient" con la correspon-  
diente referencia temporal implícita).

El relator temporal actúa aquí de bisagra entre las  
dos partes; su carga específica queda enriquecida por la  
copulativa: quando A → B y quando B → A. El análisis lin-  
guístico muestra, desde otro ángulo, -la construcción rít-  
mica en esta ocasión, lo que se había afirmado en el estu-  
dio de la dinámica textual: una estructuración antitética  
con dos universos presentes, lo cual produce una configu-  
ración de tipo dramático. Tal exactitud en los paralelis-  
mos ha de producir necesariamente un efecto en el campo  
semántico.

Un caso distinto al observado con el temporal "quand"  
lo constituye el relator "où" que, una vez más, pierde su  
carga temporal propia en favor de la espacial, como viene  
ocurriendo en todos los poemas en los que ha aparecido. Lo  
temporal queda sumido en lo espacial de acuerdo con el mo-  
vimiento siguiente (6):



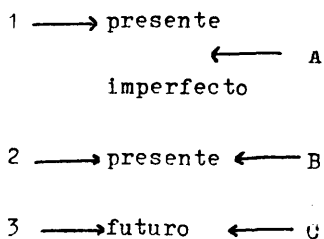
El análisis de los relatores muestra que, en todos los poemas de Jouve que hemos venido considerando, el texto camina hacia la configuración de un espacio, cuando la temporalidad no ha quedado espacializada ya en los primeros versos, esto es, desde el propio punto de partida.

## 2.2. Función verbal

Tres formas verbales dominan en el poema: presente, imperfecto y futuro. Ello procura una división del texto distinta a la que veníamos considerando y análoga a la que presentaba "Phénix I". Tendríamos, de este modo, la repartición siguiente:

- 1 - presente (Phénix --- mémoire de l'âge")
- 2 - presente ("Quand ... maintenir notre être")  
imperfecto ("Tes perfections ... traversé")
- 3 - futuro ("Peu ... va paraître")

Los momentos 1, 2, 3, corresponden a la división A (1) y B (2-3-), que se había distinguido en la dinámica textual. Ahora bien, de acuerdo con el movimiento observado en la primera parte de este análisis lingüístico a través de la estructuración adverbial, esto es, cuando A → B, y cuando B → A, resulta que el imperfecto contenido en el momento 2, pasa a integrarse en el dominio semántico del punto 1. La repartición verbal queda, por lo tanto:



Si efectuamos ahora el análisis siguiendo la temporalidad (diacronía) del texto, volvemos a encontrar este mismo fenómeno. Primero se da la estrofa regida por el punto 1 (A); luego, la regida por el punto 2 (B). Como quiera que lo regido por el imperfecto pertenece al ámbito del punto 1, que aparece antes en el texto diacrónicamente hablando, resulta necesario que ello se formule en imperfecto o en una forma verbal que aluda a un momento previo. Así, la oposición que se producía en el punto 2 entre presente ≠ imperfecto, queda resuelta por la propia diacronía textual. La estructuración verbal queda, por lo tanto y de forma definitiva:

A : presente (más imperfecto contenido en B)

B : presente

C : futuro

Volviendo de nuevo a la estructuración antitética cuando A → B y cuando B → A, resulta una clara oposición entre A ≠ B, que se resuelve en C. Se repite, de este modo, el mismo movimiento dialéctico considerado al estudiar "Phénix I".

A su vez, vuelve a confirmarse lo observado en la dinámica textual, es decir, el movimiento del poema hasta llegar a C ("où ton seul Oeil va paraître") y la división del texto en dos campos semánticos.

Para terminar esta parte del análisis, quiero considerar brevemente el eje: "Devoir-nul-aucun-sacrifice-apparaître"). El proceso "Devoir-sacrifice" viene determinado por "nul-aucun", de valor idéntico al sincategoremático "sans", que analizamos en "Ariane poésie". Los tres marcan un acto de negación y un estado de carencia, esto es, de muerte. A su vez, procuran un signo positivo, y otro negativo, a los dos términos que unen en la proposición: ámbito de "Phénix", de signo positivo y ámbito de "forêt plaine", negativo.

Si en el dominio semántico el ámbito de "forêt plaine" es igualmente negativo, volveremos a encontrar la doble negación, si bien es cierto que ésta se ha producido ya en la oposición "Dieu-Essence ≠ forêt plaine" (según se observó en la dinámica textual) y los determinantes "nul-aucun".

De este modo, es en el proceso de negación donde se va a producir la aparición: "paraître".

### 3. Coordenada temporal

De acuerdo con la estructuración verbal analizada en el estudio lingüístico, el texto presenta tres modos de percepción temporal: un tiempo A, un tiempo B (o no A) y

un tiempo C.

Un tiempo A, que abarca "Essence - Dieu - Phénix - devoir"; un tiempo B, opuesto a A, rige el ámbito de "forêt plaine, mémoire de l'âge", y, por último, un tiempo C indicado por el futuro "va paraître".

Tiempo A: se trata de un presente continuo, reforzado por el imperfecto, similar a aquel con el que se percibía la coordenada temporal en "Phénix I" ("le poète écoute le Temps").

A su vez, el imperfecto refuerza la duración en un doble aspecto: en el aspecto de anterioridad y en el específico de continuidad. Cuando B acontece, A ya se daba y continuaba dándose.

En una segunda instancia, la temporalidad se espacializa a través del eje vertical "Devoir → nul → aucun → où ton seul Oeil va paraître", que desemboca en la configuración de un espacio. El fenómeno se produce a través del relator "où", tal como se mostró en el análisis lingüístico. Es ésta una de las ocasiones en las que la conclusión de lo espacial en lo temporal resulta más evidente. Se trata, pues, de un presente espacializado.

Dentro de la isotopía de la escritura, este presente continuo, que camina hacia la configuración de un espacio no es otro que el presente de la escritura, y ese espacio (o espacios), aquellos lugares en los que cobra cuerpo el poema.



Tiempo B: en oposición al tiempo A, viene principalmente marcado por la única lexía que se da en todo el texto con carácter específicamente temporal: "la mémoire de l'âge". Recordemos que, en "Ariane poésie", se daba el semema "mémoire", asociado a la temporalidad, con el mismo carácter negativo que ahora encontramos. En aquella ocasión venía acompañado por el sancategoremático "sans": "Poète sans histoire", "poète sans abri", "poète sans mémoire". Y algo más adelante:

"Que dans la longue envie je cède sans histoire, poète sans amour je cède sans mémoire"

Aquí viene determinado por el sancategoremático "nul", cuyo valor determinativo ya he analizado.

Análogamente, en "Phénix I", un Tiempo 1 o tiempo de la escritura, que daba lugar a la formación de la isotopía de lo verdadero, se oponía a un tiempo 2, o tiempo humano, dominado por elementos con referencia social y material. En "Ariane poésie", los sememas "mémoire-histoire", se situaban en el punto más bajo de la vertical ("abîme"), con referente en la materia.

"Mémoire" resulta ser, así, el lugar o receptáculo de las vivencias que configuran un tiempo con referencia material. "Mémoire" es, en este punto, isomorfo de "mar". En la constelación, se opone a "essence".

Observemos que, en la lexía compleja "mémoire de l'âge", como microunidad, se produce el mismo fenómeno de espacialización ("l'âge," temporal, queda localizado en "mémoire", espacial) que se observó en la macrounidad.

Tiempo C: totalmente espacializado, viene regido por el futuro. Supone la ausencia de conclusión definitiva del texto. Así, el poema se genera en tensión hacia un fin nunca conseguido; de aquí, que por su mismo planteamiento, esta poesía tenga siempre que estar recomenzando. La tensión es, pues, lo que predomina, la constante última del universo poético de Pierre Jean Jouve y, lógicamente, junto con ella, el predominio del presente.

#### 4. Coordenada espacial

El texto presenta tres espacios, de acuerdo con la estructuración revelada por la dinámica textual.

1. Espacio configurado por los sememas "Essence-Dieu".
2. Espacio que se aglutina en torno a "Phénix-devoir" con los restantes semas que integran la constelación.
3. Mundo de "forêt-plaine-mémoire de l'âge".

El espacio 2 tiene su correlato temporal en los tiempos A y C, mientras que el 3 lo tiene en un tiempo B. Luego, en la coordenada espacial, han de producirse las mismas oposiciones que presentaba el texto respecto de la percepción temporal.

Prente a un espacio en soledad

"Quand tu brûles dans la solitude"

propio de un espacio 2 y un tiempo A-C (où ton seul Oeil va paraître"), el poema presenta otro, al que cabría circunscribir el espacio de "los demás".

La oposición viene dada por el eje del "devoir" y los sincategoremáticos que conforman la antítesis que venimos observando. Así, a un espacio en soledad en el que se inscribe "Phénix-devoir", se opone otro en el cual el espacio de la soledad queda destruído. La significación de los componentes que configuran uno y otro habremos de verla en el análisis de la función semántica. Por el momento, baste con indicar la oposición y señalar los componentes de este segundo espacio:

- . "forêt plaine"
- . "miroir de la nature"
- . "fumée d'homme ou de femme ne sortant du coeur mélodieux"
- . "la mémoire de l'âge"
- . "atroces trompettes"

No obstante, una red de oposiciones en función de la morfología, aparece a primera vista. Dentro de la vertical, "forêt plaine", "miroir de la nature" y "fumée d'homme ou de femme ne sortant du coeur", se sitúan en un punto más bajo que aquel en el que se efectúa "le devoir" ("près des

essences et de Dieu"). Ello resulta del sema "plaine", presente en "forêt" y en "miroir". La llanura se convierte, por lo tanto, en un espacio social propio. Recordemos que otro tanto ocurría en "Phénix I", donde, además, este espacio se veía enriquecido por semas como colectivización y mecanización, sometido a la acción de un tiempo fragmentario en el que se inscribían "histoire-mémoire".

Y dentro de la isotopía de la escritura, en otro de los poemas analizados, aparecía el verso:

"Le poète habite toujours au cinquième étage"

en donde vuelve a resaltarse el distanciamiento a través de la localización "au cinquième étage", el relator "toujours" y el singular.

La oposición singular ≠ plural se da aquí en el único semema con valor actancial primario que el texto sitúa en plural: "les trompettes". A través de la pluralidad, vuelve a producirse una nueva oposición respecto del espacio de la soledad ("Phénix-devoir").

Una cuestión de distinta índole estriba en determinar los posibles referentes de "trompettes". El fundamental acabamos de verlo. Sin embargo, cabe que se de el cultural contenido en "les trompettes de la renommée", en cuyo caso podría establecerse una nueva isotopía partiendo de la "fama". De ser así, el semema "trompettes" habría que sustituirlo por el de la fama, y el funcionema verbal "s'achar-

nent", por la presión producida por una sociedad para que se perpetúe un determinado tipo de "hacer" ("Phénix tu fais"). "Mémoire de l'âge" habría que leerlo dentro de esta misma coordenada, mientras que "sacrifice" se constituiría como la renuncia a ésta (la fama), y el intento de una búsqueda ("devoir") distinta a aquello que la produjo, asó como la causa de un estado ("solitude").

En cualquier caso, en esta segunda isotopía siguen dándose los semas considerados antes junto con la oposición espacio de la soledad ≠ espacio social, individualidad ≠ pluralidad, sin las cuales resultaría imposible establecer la propia isotopía.

Análogamente, "devoir - sacrifice" siguen conservando el carácter ético primero, y estético después, que se ha venido examinando y en el que esta segunda isotopía no haría sino redundar.

Finalmente, queda por analizar el espacio del "coeur". Asociado al régimen de la llanura, y a un tiempo B, a través de "mémoire", tal como ponen de manifiesto tanto la dinámica textual cuanto el análisis lingüístico, "coeur" resulta ser isomorfo de los restantes semas que integran este espacio, así como lo regido por él. Ello nos ha venido apareciendo una vez y otra a lo largo de diversos poemas.

Siendo esto así, el determinande adjetival "mélodieux", puede, no obstante, inducir a equívoco. Tal equí-

voco queda roto si consideramos la oposición "plumage ≠ coeur", designando dos espacios distintos, así como el simbolismo del dragón y la misma dinámica de "Ariane poésie". Dentro de la isotopía de la escritura, el espacio de lo propiamente poético sólo se presentaba, de acuerdo con la dinámica, una vez cumplimentado el rito de la negación ("sacrifice"), lo cual ponía de manifiesto el carácter netamente espiritual de la poesía (por oposición al ámbito de referencia material, esto es, el componente muerte, sobre el que se efectuaba el sacrificio -doble negación- ). Al mismo tiempo, el simbolismo del dragón mostraba el enraizamiento de la palabra en la materia ("abîme"), esto es, en lo interior, espacio desde el cual emprendía el vuelo. Es en esta línea en la que debe ser leída la significación del espacio del "coeur" y, en esta misma línea, resulta isomorfo de la "platitude" en "Phénix I", así como de un tiempo histórico por oposición a un tiempo cósmico. "Coeur" es, de este modo, en una de sus variantes, isomorfo de "mémoire".

#### Función semántica

El espacio del "devoir" es, por lo tanto, el de la soledad; los demás quedan expulsados del proceso. En un terreno ideológico ello conlleva, por un lado, la ausencia de testigos y, por otro, la afirmación de una total indepen-

ciencia por parte del sujeto del proceso, de forma que, del mismo modo que nadie participa en éste, así él es el único dueño del mismo. En última instancia, éste, (el proceso) no se da en función de los demás, o sea, con vistas a una opinión del tipo que fuere, sino que se da por él mismo. En este sentido es absoluto.

El componente sémico a través del cual se produce ahora la oposición resulta ser la mirada:

"n'étant vu par nulle forêt plaine ou miroir de la nature"

. . . . .

"Pour un feu géant par aucun regard traversé  
feu de résurrection amie où ton seul Oeil va paraître"

Oposición pues, entre "regard ≠ Oeil". Dios va a mostrarse, de este modo, en un proceso de soledad, y resulta ser, así, el único testigo de éste. Y, a su vez, si Dios es el único testigo, es también el único garante, de forma que recuperamos la isotopía contenida en "Ariane poésie" a partir de:

"Donne au Poétique et au Vague accès dans la Parole  
vraie"

El isomorfismo entre palabra y mirada vuelve aparecer.

Si analizamos ahora el eje "devoir - sacrifice", cuyo valor ético se ha venido apuntando a lo largo de todo este trabajo, encontramos que el texto lo actualiza en el se-

memema "fuego":

"Quand tu brûles dans la solitude"

. . . . .

"Tes perfections de vêtue et d'être au fond des flammes  
s'assemblaient

Pour un feu de chaînes tombées pour un feu de naufrage  
et paix

Pour un feu géant tout noir par aucun regard traversé  
Feu de résurrection amie" . . . . .

Por un lado encontramos la oposición entre los dos  
universos semánticos, mediante la que se da ahora entre  
"feu ≠ fumée":

"et nulle fumée d'homme où de femme ne sortant du  
coeur mélodieux"

Oposición análoga a la que se daba entre "regard ≠ Oeil".

Por otro lado, el semema "fuego" presenta un movimiento que llega a la destrucción del espacio semántico habitual del mismo: así, pues, es el determinante "noir" el que le confiere su interés semántico. El mismo fenómeno se producía en el primer poema analizado, en donde aparecía la metáfora "soleil noir". En él se afirmaba la consustancialidad de Dios y la noche; aquí, el poema, a través del componente "feu" estructura un espacio totalmente opaco (recuérdese la metáfora "écorce cristalline de la terre" en "Aria-



ne poésie"), dominado por la negrura, "où ton seul Oeil va paraître". Vuelve a darse el paralelismo entre la coordenada ascética y la aparición de Dios: en el proceso de negación, Dios se manifiesta.

Trasladándonos a un plano hipertextual, en un contexto cristiano, la purificación se realiza habitualmente a través del agua. El elemento agua está presente en el texto por el semema "nauffrage", incluido en un metasemema "muerte". Y recuérdese que el agua, como significante de muerte, apareció igualmente en "Phénix I":

"C'est ce qui le porte vivant à traverser au dernier jour une eau calme souterraine".

"Muerte" está en la base de toda la cadena metafórica estructurada en torno al semema "feu", que, tal como vimos, va operando por sucesivas destrucciones semánticas hasta llegar al negro en donde se produce la ensoñación del futuro:

"feu de résurrection amie où ton seul Oeil va paraître"

Siendo el semema "feu" bivalente, esto es, indicando en la dirección de muerte y en la de "résurrection", no queda más remedio que concluir que el espacio de Dios, a través de la dinámica, se confunde con el proceso de negación. Dios ocupa en el poema dos espacios distintos: uno preexistente;

"Phénix tu fais ton devoir près des essences et de Dieu",

y otro como resultado:

"Feu de résurrection amie où ton seul Oeil va paraître".

En este último, Dios y la coordenada estética, a través del eje "devoir - sacrifice" y el semema "feu", se confunden. Obsérvese el cambio de sujeto que se da entre el primer y el último verso del poema: "Phénix → feu".

Si establecemos ahora la isotopía de la escritura, el proceso que se efectúa en el eje "devoir - sacrifice", no es otro que el de creación, el de la propia escritura. Esta sería producto de un imperativo en su doble vertiente: en la de fuerza y en la de un efecto que responde a un determinado quehacer poético ("Phénix tu fais ton devoir").

Bajo esta óptica, cabe leer el sintactema: "tes perfections de vêtire et d'être", como lo externo y lo interno, esto es, el fondo y la forma. La resultante, el fin, no sería otro que el propio proceso de escritura (movimiento "devoir → feu noir → feu de résurrection"), punto en el que alcanzaríamos la isotopía generada en torno a "parôle vraie", cuya significación tuve ocasión de analizar en "Ariane poésie". ( )

PHENIX IV

Forêt pieuse forêt brisée où l'on n'enlève pas les morts  
Infiniment fermée serrée de vieilles tiges droites roses  
Infiniment resserrée en pins vieux et gris fardés  
Sur la couche de mousse énorme et profonde en cri de  
velours

Avec les squelettes grandis tombés en travers extasiés  
Forêt pieuse et plante mystique avec un seul piaule-  
ment fauve

Et le murmure symphonique d'un vent prenant éternel  
Et la musique du seul vent sur toutes cimes branlées  
à peine

Et la fraîcheur de la mort dans la poussée obscure et  
pleine.

- "murmure symphonique"  
 - "musique du seul vent"  
 - "fraîcheur"

- "cimes branlées à peine"

- "poussée obscure et pleine"

- "pialement fauve"

- "forêt pieuse et plante

mystique" **et**

- "fumée servée de vieilles tiges  
 droites roses"

- "reserrée en pins vieux"

- "forêt brisée où l'on n'enlève pas  
 les morts"

- "squelettes tombés en travers"

- "couche de mousse énorme"

"enlève pas les morts"

0.1. Como en el caso de "Phénix II", y más claramente ahora todavía, el texto no ofrece una dinámica propiamente dicha. Quiere ésto decir que el modo de análisis con el que vengo operando no tiene, así, cabida al faltar uno de los elementos principales. En "Phénix II", la formalización del deseo en períodos regidos por el subjuntivo, sí producía un cierto movimiento en el poema.

En nuestro caso, el texto se configura en torno a dos sememas que, a su vez, dan lugar a dos espacios sémicos diferentes, pero no antitéticos: un espacio regido por "mort", y otro por "vent". Continúa, de esta forma, produciéndose la dualidad, pero no la antítesis semántica que tan marcadamente viene manifestándose en otros poemas.

0.2. Al hacer el estudio de la coordenada espacial pueden, sin embargo, apreciarse con mayor claridad; los dos mundos se entrecruzan de acuerdo con la progresión siguiente: "couché → cimes → branlés à peine → musique du seul vent". Algunos elementos pueden englobarse en uno u otro mundo, de aquí que en el esquema se haya procurado la inclusión, de tal forma que gráficamente resulte claro a primera vista.

0.3. En el lugar de intersección aparece una flecha indicando el movimiento ascendente de un ámbito a otro, bajo el régimen de la formulación metafórica "prendre éternel", cuyo referente indica con abstante precisión la línea en que han de ser leídos los componentes de un ámbito y de

etro, o lo que es lo mismo, las formaciones semánticas que se dan en el texto a partir de "mort - vent".

O.4. Ateniéndonos al análisis lingüístico, la antítesis queda destruída mediante la copulativa "et", de forma que los dos mundos resultan ligados. La conclusión que se señalaba hace un momento proviene de este hecho.

Por lo tanto, dentro del sintagma, un ámbito y etro se sitúan en el mismo eje sincrónico, quedando anulada la diacronía.

Un problema totalmente distinto lo constituye la le-  
xía compleja "prénom éternel". La ausencia de puntuación permite leerla de dos formas distintas: bien como metáfora a partir de "l'oiseau prend son vol", bien como adjetivación: "prenant" (cautivante), "eternel". Este fenómeno se ha producido ya en repetidas ocasiones revistiendo distintos aspectos. Cuando las dos lecturas crean una misma significación, lo he considerado un fenómeno de polisemia redundante. Si bien, en este punto no cabe emplear tal fórmula, pues el referente, en el caso de que lo tomásemos como metáfora, diferiría del que se produce considerándolo como mera adjetivación. Dado el título del poema, "Phénix", no queda más remedio que considerarlo como metáfora formulada a partir de "l'oiseau prend son vol".

O.5. El texto tan sólo presenta una unidad significativa de carácter temporal, el determinante adjetival "vieux", en "pins vieux". Cualquier otra referencia temporal está ausen-

te. Ello discurre en paralelo a lo observado respecto de la configuración lingüística a través de la copulativa y la anulación del carácter diacrónico.

Por otra parte, indica un predominio pleno de la coordenada espacial, pues una u otra forma de percepción -habitualmente, las dos- ha de darse de forma obligada, siendo imposible la ausencia de ambas.

"Vieux", determinante adjetival, no puede separarse de aquello a lo que determina, en este caso "pins vieux". Una vez más, la escasa referencia temporal que el texto presenta, queda espacializada. Su significación irá, por lo tanto, unida a la que ofrezca "pins".

#### Coordenada espacial

Dentro de la coordenada espacial el poema sí presenta un movimiento, y más en concreto, un movimiento ascendente que va de lo más bajo

"couche ... énorme et profonde"

a lo más alto

"musique du seul vent"

pasando por encima de

"cime branlée à peine"

Conviene, no obstante, detenerse en este movimiento.

El texto presenta tres espacios en progresión ascendente, introducidos por el relator preposicional "sur". El primero, que se sitúa en el punto más bajo, incluye la profundidad y, por lo tanto, origina directamente el movimiento en el eje vertical. Este primer espacio queda cifrado en el verso:

"... la couche de mousse énorme et profonde en cris de velours".

junto con

"avec les squelettes grandis tombés en travers extasiés"

Un segundo espacio, distinto del anterior y por encima de él, viene introducido por el determinante "sur".

"sur la couche..."

y comprende los versos generados en torno al semema "forêt".

"Forêt pieuse forêt brisée où l'on n'enlève pas les  
morts

Infiniment fermée serrée de vieilles tiges droites  
roses

Infiniment..."

El elemento de progresión ascendente en la vertical continúa dándose, tanto en "tiges droites", como en "pins vieux" y en "toutes cimes branlés à peine".

Un tercer espacio, en el nivel superior, viene nueva-



mente introducido por el relator "sur".

"sur toutes cimes..."

Abarca éste los versos que se producen en torno al semema "vent".

"Et les murmures symphoniques d'un vent prenanant eternal  
Et la musique"...

Dos versos actúan de bisagras entre los tres espacios, al contener elementos que pertenecen a su propio ámbito y a otro que, o bien precede, o bien antecede. En ellos, el relator "avec" refuerza el aspecto estrictamente espacial. Son los siguientes:

"Avec les squelettes grandis tombés en travers extasiés"  
situado en un espacio dos, regido por "forêt", pero dentro de un espacio uno -regido por "couche"- en virtud del funcionema verbal "tombés en travers".

Y

"Forêt pieuse et plante mystique avec un seul piaulement fauve"

perteneciente a un espacio dos ("forêt - plante"), pero incluido en un espacio tres por la lexía compleja "avec un seul piaulement fauve" ("piaulement - musique").

La arquitectura del poema reposa, por lo tanto, en la

correspondencia de los relatores: "avec ← sur → avec". Una estructuración ternaria que tiene su correspondiente espacial en los tres ámbitos ya señalados.

Si se reconsideran estos espacios, se advierte que en el primero se produce una configuración espacial dominada por la profundidad y la llanura:

"sur la couche de mousse énorme et profonde"

No resultaría desacertado emplear, de esta forma, el término substrato. Lo que está más abajo ("abfme", en "A-riane poésie") adopta una configuración llana: "couche énorme", temática que ha venido surgiendo una vez y otra. Dentro del mismo "Phénix", aparecía en "Phénix I" como el espacio propio de "mortels":

"Ce n'est pas votre ouragan, mortels enrichis de  
moteurs,

Ce n'est pas votre angoisse vide à la recherche du  
soleil

différent d'une autre terre"

y volvía a surgir en:

"Ce qui soulevera d'amour la vaste poitrine du sol quand  
l'étoile bleue de sa mort apparaîtra sur la plaine"

En "Phénix II" aparecía implícitamente en los versos:

"Que ton dos s'achève en montagnes triomphantes

Par delà les vallées sans crainte"

En "Phénix III", resultaba, por el contrario, explícita en;

"N'étant vu par nulle forêt plaine ou miroir de la nature"

Cito tan sólo el caso de "Phénix" por ser el más próximo, pero cabría traer a la memoria varios de los poemas que se han venido analizando. En todos ellos, el semema llanura ha estado revestido siempre de un carácter negativo, por oposición a "crête", o al punto más alto de la vertical, o lo que está dentro respecto de lo que se encuentra en la superficie. Habrá, pues, que seguir comprobando el fenómeno en la segunda parte de esta tesis, junto con todos aquellos elementos que ofrezcan esta misma entidad de substrato.

En el espacio 2 hay un dominio total de la clausura. Se trata, por un lado, de un espacio cerrado:

"Infiniment fermée"... "où l'on n'enlève pas"...

Y, por otro, inextricable:

"... serrée de vieilles tiges droites roses  
Infiniment reserrées"...

Todo este espacio se construye, por lo tanto, en torno al semema clausura, en donde viene a inscribirse la referencia temporal: "vieilles tiges - pins vieux".

El tercer espacio es, por el contrario, abierto, al desaparecer el componente de clausura contenido en "forêt":

"Sur toutes cimes"

Sobre la cima, el espacio ha de ser forzosamente abierto, pues sobrepasa el punto más alto de la vertical: "cimes" Y si hasta ahora el elemento que configura la estructuración metafórica es la tierra, en su variante vertical ("couche de mousse", "forêt", "vieilles tiges droites", "pins vieux", "plante mystique"), ahora la formación de metáforas se produce a partir del viento. Con ello pasamos a la función semántica.

#### Función semántica

El poema se reparte semánticamente en torno a dos sememas, "mort" y "vent", produciéndose las formaciones metafóricas a partir del elemento vegetal en un caso y del aéreo en otro respectivamente. "Mort" comprende, así:

"Mort":        "couche énorme et profonde"  
                 "squelettes tombés en travers"  
                 "forêt"  
                 "tiges droites"  
                 "tiges roses"  
                 "pins vieux"

"plante mystique"

"la mort dans la poussée obscure et pleine"

Mientras que "vent":

"piaulement fauve"

"murmure symphonique"

"vent prenant eternal"

"musique du seul vent"

Tres colores se dan en el texto: "rose", "gris", "fauve". Los dos primeros pertenecen a la constelación sémica que se crea en torno a "mort". Recordemos que el color rojo, en sus distintas variantes, ha venido apareciendo, con carácter negativo, como significante sexual. En esta ocasión viene asociado a "mort".

"Fauve", dentro del contexto de "Phénix", es preciso ponerlo en relación con "flamme", de claro signo positivo, dominante en "Phénix III". Aquí se encuentra incluido en la constelación de "vent".

Si establecemos ahora una oposición entre los dos mundos sémicos, encontramos que ésta se produce entre materialidad  $\neq$  pérdida del carácter material. Todos los referentes de la configuración sémica en torno a "mort" son de ámbito material, en tanto que en lo que origina "vent" hay una pérdida paulatina de ese carácter. La misma metáfora "prendre eternal" responde a idéntico principio de estructuración: conjunción de dos elementos, uno de carácter material

("prendre") y otro inmaterial ("eternel"). No obstante, conviene recordar que la oposición es meramente operativa, pues si bien la dualidad se mantiene, la oposición queda destruída mediante la copulativa "et".

En la coordenada espacial se consideró el componente de verticalidad contenido en "mort", así como el substrato que se establecía a partir de "couche". Cabe formular, igualmente, una isotopía centrada en torno a "foisonnement", en la que se darían los semas de "clausura", "fermentación", "acumulación de cadáveres", "podredumbre" y "humedad". En esta isotopía vendría a inscribirse la referencia temporal; el tiempo sería, así, isomorfo de "mort-foisonnement", a lo que habría que añadir el semema "mémoire", que se consideró explícitamente en "Ariane poésie" y en "Phénix III" ("la mémoire de l'âge"). Al mismo tiempo, el determinante adjetival designa un tiempo no sólo pasado, sino antiguo: "vieilles-vieux". "Mort" se inscribe, de esta forma, en ese tiempo antiguo que se sitúa en lo que está en el fondo, esto es, el substrato o, lo que es lo mismo, el origen. Pero, con ésto, acabo de dar un salto a la función metalingüística.

Dentro de una referencia hipertextual, el subconsciente -"substrato"- psicoanalítico sería el lugar en el que se inscribe la temporalidad, así como "mort-mémoire"; en él está el origen del movimiento.

El propio elemento vertical confirma el hecho en el úl-

timo verso del poema:

"et la fraîcheur de la mort dans la poussée obscure et  
pleine",

cuyo referente, el universo vegetal que presenta el poema,  
no es otro que la savia.

Continuando en el domino de la hipertextualidad, el  
subconsciente es, por tanto, concebido como un magma rezu-  
mando humedad y fermentación y en donde domina la podredum-  
bre. El elemento erótico está aquí presente en el propio  
sema "fermentación" y en el determinante adjetival "rose".  
De él parte la savia que alimenta el movimiento ascendente.  
Su referente es la materia.

El impulso hacia lo alto ("plante mystique") está, por  
tanto, enraizado en la tierra (ya hemos visto cómo toda la  
estructuración metafórica dependiente de "mort" gira en tor-  
no al archisemema "tierra"). El texto se halla, pues, den-  
tro de la más pura ortodoxia freudiana.

A la hora de efectuar la isotopía de la escritura, vuel-  
ve a repetirse el isomorfismo entre palabra y fuego: "piaue-  
lement fauve". El proceso de creación propiamente dicho co-  
rresponde al universo regido por "vent", una vez más de ca-  
rácter inmaterial y en tensión hacia un fin: "prendre éter-  
nel". Sin embargo, se nutre de su contrario, la materia, don-  
de de nuevo se produce la misma correlación de elementos  
que venimos encontrando: muerte-eros-temporalidad.

PHENIX V

Choses bénies et vraies comme le pain le vin  
Choses de bois de fer de velours informés de mes larmes  
Depuis si long détour de temps! objets magiques à  
l'esprit

Quelques pointes de diamant sortant de votre monde  
obscur pour diminuer l'alarme

Objets à souvenirs mèches profondes odeurs perdues  
d'âme et de sein

Anciennes vies de ~~mi~~, d'autrui, voici que l'homme  
vieillissant sait enfin qu'il vous inscrit

Puisque vous allez mourir. Mais la peine de quitter les  
rives bleues de vos matières

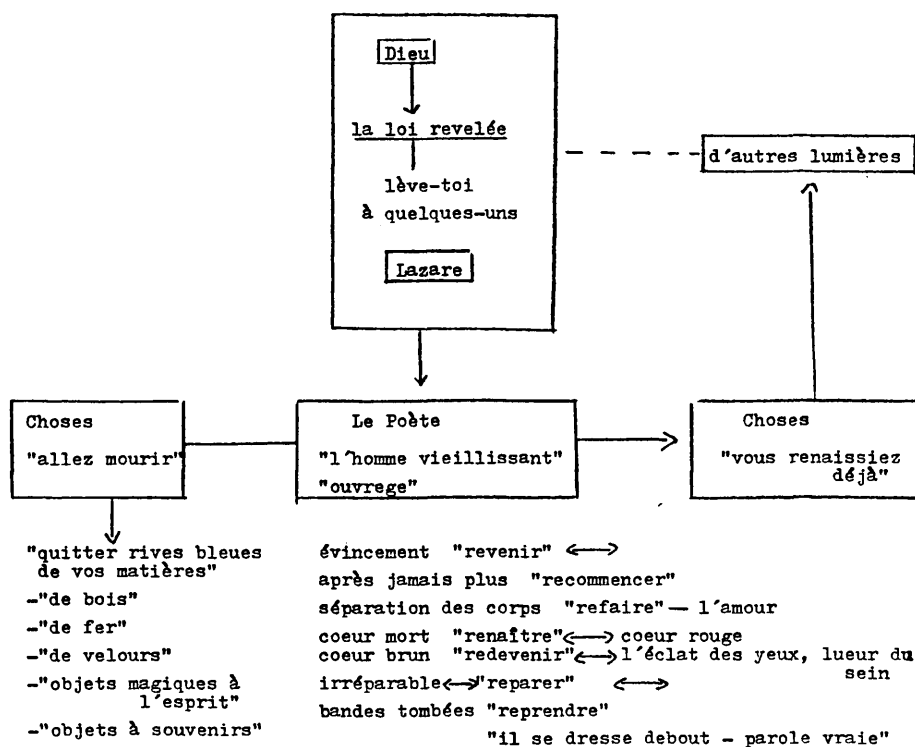
N'empêche que vous renaissiez déjà sous d'autres  
lumières.

Revenir après évincement, réparer sur irréparable,  
Recommencer après jamais plus et refaire l'amour  
Après séparation des corps

O lève-toi Lazare! il se dresse debout dans les bandes  
tombées sous la parole vraie parole exécutable!

Renaitre après coeur mort, coeur rouge après coeur brun,  
Redevenir éclat des yeux lueur au sein,  
Telle est la loi de miracle etrévélée à quelques-uns  
Reprendre au point même l'ouvrage et le rire et tout  
le dessein.





0.1. Cuatro centros, con valor actancial, estructuran el poema: "choses-Poète-d'autres lumières-loi". Los cuatro conforman otros tantos campos semánticos cuyos componentes vienen indicados en el esquema.

0.2. El semema "choses" se sitúa en dos momentos diferentes, de acuerdo con los determinantes verbales y adverbiales que le acompañan. De un lado, está "choses vous allez mourir" y, del otro: "choses vous renaissiez déjà". El semema es el mismo en los dos casos, pero, por la propia dinámica del texto, produce referentes distintos: "choses-matière ≠ choses-lumière".

0.3. El eje "Lazare-poète" es el verdadero centro del poema, y confiere a éste tanto su carácter ético cuanto su dinamicidad propia. En él se inscriben el imperativo ("lève-toi") y los infinitivos con valor de imperativo ("revenir", "recommencer", "renaître", "redevenir", "reprendre").

0.4. El movimiento que sigue el texto queda, por lo tanto, del siguiente modo: "choses allez mourir → le poète → Lazare → choses vous renaissiez déjà → d'autres lumières".

### Consecuencias

1.1. La dinámica, así establecida, divide el simbolismo del texto en dos campos semánticos perfectamente delimitados. Por un lado, "choses-matière" y "choses-lumière"; por otro, la configuración semántica que se produce en el eje "loi révélee - Lazare - le poète-ouvrage". Cabría deducir un tercer grupo, compuesto exclusivamente por "lumières", resultante del movimiento advertido en el poema.

1.2. Los dos ejes considerados coinciden en un punto:

"poète-ouvrage", de forma que la dinámica del texto queda estructurada en torno a este centro globalizante. En el análisis de la función semántica podrá observarse cómo el semema "lumières", contenido en la lexía compleja "d'autres lumières", está asimismo presente en el ámbito de "poète-ouvrage"; tan sólo el determinante sitúa en un plano distinto -e indefinido- la lexía.

En lo que atañe al metadiscurso, la coincidencia de los dos ejes en "poète-ouvrage", tiene unas consecuencias nada desdeñables que habrá que analizar en su momento.

1.3. Una vez más, se repite la antítesis como forma dominante de estructuración poética. Esta se produce en el eje sémico de "choses" (oposición "mourir ≠ renaître") así como en el de "loi-ouvrage", debido a la disposición adverbial y a la transitividad verbal.

1.4. A la vista de lo anterior y de lo que se ha veni-

do observando a lo largo de todo el proceso de análisis, cabe hablar nuevamente de estructuración dramática que, por determinados componentes semánticos ("loi révéle"), pertenece al orden de lo sagrado.

1.5. Debido a la estructuración en torno a los imperativos, puede afirmarse la dominante ética que se ha evidenciado ya en otras ocasiones. El proceso responde a un mandato previo y, en cierta medida, se confunde con él. Tendremos ocasión de verlo. No resulta casual que los dos ejes coincidan en "poète-ouvrage", lugar en el que se inscriben los imperativos. Ello conduce a establecer una primera -y por el momento, hipotética- relación entre el mandato y el metadiscurso o, dicho de otro modo, entre el carácter ético y la estructura ideal.

1.6. El sujeto y el objeto de la dinámica son el mismo; "chose", pero entre uno y otro, o entre el punto de partida y el punto de llegada, se ha producido una transformación. El catalizador de ésta resulta ser el imperativo, lo cual refuerza tanto la estructuración antitética cuanto la propia constante ética que viene considerándose.

## 2. Análisis lingüístico.

### 2.1. Función verbal.-

2.1.1. Una primera oposición se establece entre los

funcionemas verbales "vous allez mourir" y "vous renaissiez", esto es, entre el valor de futuro en el primer verso, y de presente en el segundo. Cada uno de ellos conforma un campo semántico distinto.

Se produce aquí una diferencia respecto de los restantes poemas analizados en "phénix I". Hasta el momento, habíamos encontrado una estructuración: presente → futuro, o presente → subjuntivo con valor de futuro. Ahora se produce una inversión, y es el futuro el que da cuenta del movimiento del poema. En cualquier caso, resulta necesario señalar que la dualidad entre los dos aspectos verbales continúa manteniéndose. (8)

2.1.2. En el eje "loi-poète-ouvrage" encontramos un gerundio con valor de presente, en cuyo régimen se ordenan los restantes funcionemas verbales que se dan en el texto. Este segundo aspecto queda por lo tanto del siguiente modo:

"l'homme vieillissant"

- . "sait"
- . "inscrit"
- . "lève-toi"
- . "revenir"
- . "recommencer"
- . "se dresse"
- . "renaître"

- . "redevenir"
- . "reprendre"

2.1.3. La larga lista de infinitivos depende de un imperativo primero: "lève-toi" y, en el dominio semántico, se sitúan bajo el régimen de la "loi". Su carácter se enriquece, por tanto, con la adjunción del carácter imperativo, incorporando tal valor.

2.1.4. El prefijo "re" ("re-venir", "re-commencer", "re-devenir") incide en un proceso anterior, idéntico al considerado aquí, o en una serie de ellos. Por otra parte, al encontrarse dentro del último verso del poema,

"reprendre au point même l'ouvrage et le rire et  
tout

le dessein"

hace suponer la existencia de movimientos posteriores.

El prefijo actualiza, así, el valor absoluto del imperativo, anulando cualquier otro valor temporal del mismo que no sea el del presente del propio mandato.

Asimismo, en virtud de éste, se produce una identificación entre el mandato y el semema "ouvrage", de donde se sigue la misma anulación temporal en la obra, quedando como resultante el propio presente de la escritura en su coordenada ética.

## 2.2. Función adverbial.-

2.2.1. La oposición, que viene señalándose, entre "cho-  
se vous allez mourir ≠ chose vous renaissiez",  
queda reforzada por el determinante "déjà", el cual subra-  
ya, a su vez, la oposición que se indicó en la estructura-  
ción verbal: futuro ≠ presente ("vous renaissiez déjà sous  
d'autres lumières").

2.2.2. La disposición adverbial de los períodos regi-  
dos por el imperativo, y junto con ella, la  
transitividad verbal, estructura el texto en una dualidad.

En el verso: "... refaire l'amour / après séparation  
des corps", el relator "après" sitúa "séparation des corps"  
en un lugar anterior, en tanto que el semema "amour" pasa  
al último término, formando, así, otra constelación semán-  
tica. veámoslo de nuevo:

"séparation des corps" ← "refaire" → "l'amour"  
"coeur mort"      ←      "renaître" → "coeur rouge"  
.....

Surgen, así, tres ámbitos semánticos distintos.

### 3. Coordenada temporal

3.1. En el análisis de la función verbal el texto mos-  
traba un completo dominio del presente con una re-  
ferencia en futuro.

La temporalidad cobra cuerpo en el poema en tres planos

distintos. Por un lado, tenemos el carácter temporal inscrito en "choses"; por otro, "l'homme vieillissant" y, en tercer lugar, el tiempo propio de "loi - ouvrage". Vamos a analizar cada uno de ellos.

### 3.1.1. En "choses"

"Choses" presenta una alternancia temporal que se ha señalado repetidamente: "choses vous allez mourir" y "choses vous renaissiez déjà". El primer término de la oposición viene regido por "mort" y cae dentro del ámbito de "matière";

"puisque vous allez mourir. Mais la peine de quitter  
les

rives bleues de vos matières"

La conjunción "mort - matière", de negatividad radical y en la que se inscribe la temporalidad propiamente humana, es cosa que nos ha venido surgiendo desde el comienzo del análisis. Recuérdese la oposición que entre tiempo cósmico y tiempo histórico se establecía en "Phénix I",

La historicidad aparece de forma explícita en el texto contenida en las lexías;

"anciennes vies de moi, d'autrui"

Su signo negativo aparecerá más claramente en el análisis de la función semántica.

En la medida en que la muerte tiene lugar, "choses" reconvierte su signo: "renaissiez déjà sous d'autres lumières".



No obstante, llama la atención el fenómeno Futuro→ presente. Una estructuración similar la encontramos en "Ariane poésie", una vez cumplimentado el rito de la negación, equivalente aquí a "mort". Allí nos aparecía el fenómeno subjuntivo→ presente. La disposición, por lo tanto, es análoga. A través del empleo del futuro y del semema "mort", el tiempo queda anulado, dando paso a un presente absoluto; sólo en este sentido cabe leer el relator adverbial "déjà".

3.1.2. Bajo otro aspecto, la propia estructuración sintáctica confirma esta observación.

"choses b éni es et vraies... l'homme vieillissant  
sait

enfin qu'il vous inscrit puisque vous allez mourir".

En la medida en que "mort" está contenido en "vieillissant", "il qu'il vous inscrit", y "choses" puede reconvertir su signo.

"L'homme" está, así, en un punto último en el que "mort" se encuentra cerca (de aquí el futuro), y ha realizado ya su tarea ("si long détour de temps"), y la mirada ve "d'autres lumières".

Se ha producido, efectivamente, una destrucción de la temporalidad (tiempo humano - "choses" - "matière"), para entrar en un tiempo absoluto. La estructuración es prácticamente idéntica a la que se observó en la última parte de "Ariane poésie".

3.1.3. El presente domina todo el universo semántico de "loi", no es otro que el presente del propio imperativo y, por lo tanto, igualmente absoluto. No obstante, el prefijo "re-" indica que este mismo proceso temporal ha tenido ya lugar en otro -u otros- momentos.

3.1.4. En la referencia hipertextual, el sema "mort" está igualmente contenido en "Lazare". De aquí que en el primer término de la dualidad, "bandes tombées" esté temporalmente primero, en tanto que "il se dresse debout" sea isomorfo de los infinitivos con valor de imperativo.

#### 4. Coordenada espacial

4.1. Continuando con la oposición "choses-matière ≠ choses-lumière", se produce otra de tipo espacial entre oscuridad ≠ claridad.

"... votre monde obscur... ≠ ... d'autres lumières"

"(Quelques pointes de diamant sortant de votre monde

obscur pour diminuer l'alarme").

4.2. Cabe establecer, igualmente, la oposición espacio abierto ≠ espacio cerrado, pues aunque, de suyo, en ninguno de los dos ámbitos aparezca explícitamente, está contenida en el funcionema verbal "sortant" ("sortant de votre monde obscur").

4.3. Asimismo, dentro del ámbito "choses-matière", la localización se efectúa por medio de la profundidad;

"objets à souvenirs mèches profondes odeurs perdues"

lo cual supone, necesariamente, un movimiento vertical, que se da en el semema "mèches", del mismo modo que en "Phénix IV" nos aparecía en "tiges droites", o en "pins", localizados, igualmente, en el punto más bajo de la vertical.

Este mismo sema se produce, aunque en un ámbito totalmente distinto, en:

"... il se dresse debout dans les bandes  
tombées..."

La dialéctica profundidad - altura es, pues, constante.

## 5. función semántica.-

5.1. Gran parte de los componentes de la constelación de "mort" en "phénix IV" volvemos a encontrarlos ahora.

"Choses de bois de fer de velours"...

El componente "bois" aparecía en el primer verso de "phénix IV":

"Forêt pieuse forêt brisée"...

El semema "fer" no resulta tan claro como el anterior, pero podría establecerse un punto de isomorfismo en el determinante adjetival "gris", sema de "pins" en "Phénix IV" ("gris fardés"), y de "fer" en nuestro caso.

En cuanto al "velours", la repetición no deja lugar a dudas:

"Sur la couche énorme et profonde en cri de velours"

El espacio es el mismo en los dos casos. De idéntica forma se repite el determinante adjetival "profond". Y la referencia en los dos casos es la misma; la materia.

5.2. Una vez más, la memoria es en esta constelación vehículo de la temporalidad y reducto de lo material;

"objets à souvenirs"

5.3. Como forma de percepción sensorial, donde antes venía inscrito el calor, aparece ahora el olor:

"odeurs perdus"

fenómeno que, por no haber surgido antes, necesita ser comprobado más despacio. Sin embargo, independientemente de una u otra forma, lo que sí interesa resaltar es la inclusión en este ámbito del espacio de la sensorialidad.

5.4. "Rives", como todo semema en cuyo espectro sémi-

co se de el sema "agua", apareció en "Phénix I" asociado a "mort", así como el determinante adjetival "bleue":

"L'étoile bleue de sa mort"

El fenómeno que viene analizándose por otras vías aparece ahora en la construcción metafórica "rives bleues de vos matières", esto es, el isomorfismo "mort-matière":

"Puisque vous allez mourir. Mais la peine de quitter les

rives bleues de vos matières".

5.5. De acuerdo con la dinámica textual, el movimiento que se produce en "choses" desemboca en "lumières", cuyo valor semántico ha venido siendo analizado a lo largo de los cinco poemas que constituyen "Phénix".

En el ámbito de la sensorialidad, cabe formular la oposición "lumière ≠ odeur". Esta oposición vale tanto para el universo de "choses" ("choses - matière - odeur") ≠ ("choses - lumière"), cuanto para el de la "loi":

"Redevenir éclat des yeux lueur du sein",

opuesto a

"odeurs perdues d'âme et de sein"

5.6. Dentro ahora del ámbito de "ouvrage", y de acuerdo con el ordenamiento establecido por la disposición adverbial y la transitividad verbal, el texto queda dividido en tres núcleos semánticos.

5.6.1.: "Revenir", "reparer", "recommencer", "refaire",  
"renaître", "redevenir", "reprendre". Cabe or-  
denarlos en tres subgrupos de acuerdo con sus componentes  
sémicos:

1. "revenir"  
"redevenir"
2. "recommencer"  
"renaître"
3. "refaire"  
"reprendre"

Entre los componentes del primer elemento de cada pa-  
reja y los componentes del segundo se produce un paralelis-  
mo que resulta necesario señalar:

"revenir"	→	"recommencer"	→	"refaire"
↓		↓		↓
"redevenir"	→	"renaître"	→	"reprendre"

Ciertamente, el semema "loi" está presente en los dos  
grupos, pero entre uno y otro hay una diferencia de inten-  
sidad.

- 5.6.2.: "évincement"  
"jamais plus"  
"séparation des corps"  
"coeur mort"  
"bandes tombées"

forman parte de una isotopía formulada a partir de "mort",

semantema específico en las cuatro lexías, de donde resulta un fenómeno de equivalencia entre "loi - mort", que surgió ya de forma explícita en "Ariane poésie" en el semema "sacrifice" y el rito de la negación.

En cuanto a "bandes tombées", es clara su referencia tanto a los ritos mortuorios cuanto al contexto intertextual en el que se inscribe.

#### 5.6.3.: "Amour"

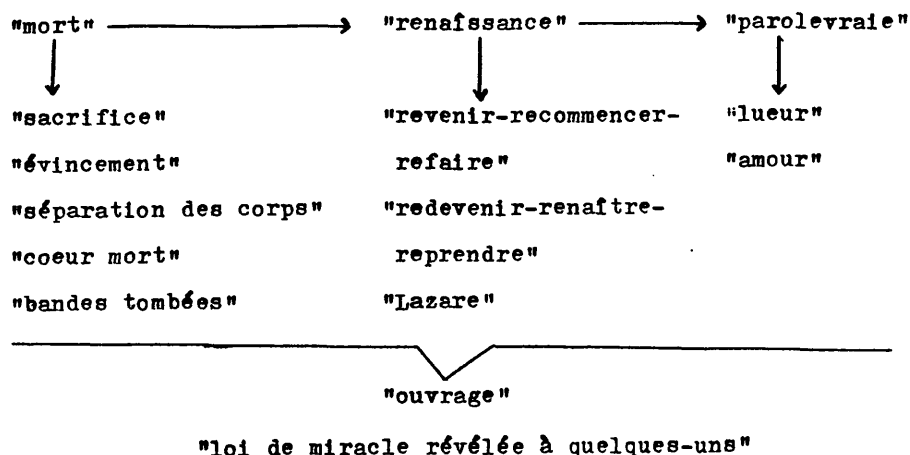
"éclat des yeux"

"lueur du sein"

"parole vraie"

En estas lexías se establece un claro isomorfismo entre "amour - lueur - parole", dentro de la isotopía de lo verdadero, isotopía que se dió, asimismo, en "phénix I".

5.7. A la vista de todo ello, cabe formular el movimiento siguiente:



Sin embargo, los tres núcleos sémicos integran, igualmente, la constelación de "choses": "choses - matière" (a través de "mort"), "choses - renaissance" y "choses - lumière".

Cabe, por lo tanto, añadir los tres espectros sémicos:

"mort" —————	"renaissance" —————	"parole"
"rives bleues de vos matières" ("mort")	"vous renaissiez déjà"	"d'autres lumières"
( 9 )		

5.8. "Ouvrage", pasa, así, a ser un archisemema en el que quedan comprendidos los tres mundo semánticos.

5.9. "La loi révélee à quelques-uns", remite al espectro sémico de "dios", a través del semema "miracle" y del determinante "révélee", de forma que éste queda enriquecido con los semas del último momento de la dinámica;

"parole vraie - lueur - amour"

por último, interesa resaltar el sema "soledad" contenido en "quelques-uns", sema que ha venido apareciendo en muy diversas ocasiones. Por ejemplo:

"Le poète habite au cinquième étage  
Il vit toujours seul"

así como el sema "separación", opuesto a "colectividad", cosa que se daba ya en "phénix I".



Dentro de la isotopía de la escritura, el acto poético tiene, por lo tanto, una dimensión triple: está enraizado en la materia; se da como imperativo, y pertenece al orden de la revelación ("parole vraie").

- (1) Se entiende por "función narrativa" aquel trayecto temporal ~~de~~ <sup>va</sup> de un punto X a otro Y. Aquella parte de la literatura que se ocupa de ello se conoce con el nombre de narratología
- (2) Cf. P. Ricoeur; La métaphore vive...
- (3) Empleo el término "dialéctica" en su acepción hegeliana, cuya expresión más precisa cabe encontrarla en la fórmula: "La identidad es la identidad de la identidad y de la no identidad". Cf. Hegel. Lógica, 2ª parte (edición Lasson)
- (4) Cf. San Pablo, Efesios 1, 3-5
- (5) Se distingue, bajo un punto de vista semántico entre presente de indicativo -al que me refiero habitualmente con el término presente- y presente de subjuntivo -al que me refiero habitualmente con el término subjuntivo-, pues si bien el presente hace referencia a un tiempo real, el subjuntivo la hace a un tiempo hipotético e irreal.
- (6) Aunque la observación pueda resultar innecesaria, téngase en cuenta que en estos momentos del análisis hablo siempre de la línea de una diacronía sintagmática; el movimiento se refiere, pues, al sintagma, y nunca al paradigma.
- (7) "Ariane poésie". De todas formas, la relación palabra-fuego, resulta establecida en el Evangelio a partir de la exclamación "Fuego he venido a traer a la tierra". Se recupera, así, el metadiscurso de orden evangélico ya señalado.
- (8) Véase nota 5
- (9) Téngase en cuenta que el sememe "mort" es bivalente. Se da también en "matière", así como en "évincement"- "bandes tombées", pero en dos planos distintos. Incluido en "matière" lleva un signo negativo. Por el contrario, en "évincement"- "bandes tombées" resulta positivo a través del fenómeno de la doble negación, esto es, destrucción ("mort-sacrifice") del principio de muerte contenido en "matière".

DINAMICA TEXTUAL

Estudio sintético y establecimiento de una dinámica general  
a la obra de Jouve

Una vez concluido el trabajo de análisis de un bloque de poemas, resulta necesario proceder a la delimitación de una dinámica general. Si la primera parte ha venido siendo analítica, esta segunda será de síntesis, pues de otro modo caería que este trabajo adoleciese de falta de unidad. Antes, pues, de delimitar la dinámica general a la obra poética de Jouve, efectúo un trabajo de síntesis de los elementos encontrados con objeto de que no queden dispersos en la memoria.

El análisis se ha efectuado sobre 14 poemas que abarcan toda la obra poética de Pierre Jean Jouve; catorce poemas que suponen un total de 315 versos analizados. A partir de aquí, mi estudio recaerá sobre un corpus de ~~1784~~ versos, cantidad suficiente como para que signifique un recorrido prácticamente exhaustivo por la obra de Jouve. El hecho de pesar de esta cifra sería redundante y produciría un efecto de gigantismo que creo innecesario.

El cambio.- Un primer esbozo de la coordenada ética

El primer poema analizado pone de manifiesto una estructuración lineal cuya fuerza motriz es el deseo. Se trata del único poema, entre los catorce analizados, que propiamente concluye; el movimiento del texto, catalizado a través de "songe -- courant" tiene un fin: "mort". El yo en tanto que desiderante, objeto y sujeto de la dinámica, ofrece un referente temporal muy concreto; la "jeunesse". Es, por lo tanto, el movimiento del "deseo" encarnado en la "jeunesse" y su recorrido;

"Tout cela que parfois au milieu de ton âge et courant  
dans le train le long des forêts au matin"

lo que queda definitivamente concluido: "il est mort".

El mismo imperativo "songe" con el que se abre el poema, sitúa al sujeto de la función en un tiempo distinto, un tiempo B respecto de uno A. En el análisis de la coordenada temporal se mostraba cómo el poema, a través de la disposición de los verbos, suponía un tiempo B; adentramiento y recorrido por otro A, y vuelta a B. A ello correspondía, en exacto paralelismo, una alternancia de segmentos descriptivos y reflexivos de acuerdo con la estructuración lingüística, así como la interiorización del espacio externo.

Se ha producido, pues, un cambio. Vamos a verlo más despacio.

Si en el primer poema se expresaba, entre otros, el hecho mismo del cambio, en el siguiente, la estructuración verbal remite a un proceso de búsqueda por un lado:

"Chaque vie s'interroge  
chaque vie se demande  
Et chaque vie attend  
... Comment  
voir d'avantage"

Y de configuración en la búsqueda por otro:

"Je ne tiens plus en place  
Je cherche je deviens"

El cambio, pues, se ha efectuado plenamente:

"L'espace est raccourci mon âme est elle plus  
neuve  
Je ne dis pas meilleure  
Je n'oserai pas".

El cuarto poema introduce el sujeto del cambio:

"Le poète  
Habite toujours au cinquième étage"

al tiempo que reincide en la misma gama semántica que acaba de considerar:

"Mais non croyez pas qu'il aime la mort comme  
autrefois"

Il interroge  
Il essaie à tâtons"

Versos en los que interesa destacar el adverbial "autrefois" que, nuevamente, supone la existencia de dos tiempos, uno de ellos definitivamente concluido: "autrefois - Tout cela que parfois au milieu de ton âge et courant / dans le train le long des forêts au matin".

Bajo otro punto de vista, en el segundo poema, a la hora de estudiar la dinámica del texto, se señalaba una diferencia de temporalidad entre las lexías "guerre antique 1" y "guerre antique 2": mientras que la una es anterior, pre-existe, la otra es conclusión, "point d'aboutissement", fenómeno que venía reforzado por el movimiento de los sujetos de los tiempos verbales: de un "on" impersonal, se pasaba a un "il", actante de la experiencia. Habrá, por tanto, que delimitar más adelante el referente del temporal "antique".

Entre el primer poema y el cuarto se ha producido una deriva en cuanto al sujeto de la dinámica: el "yo" deseante del primer poema, sujeto y objeto del cambio, queda fijado en "poète", con idéntica funcionalidad. Llegados a este punto, cabe formularse varias preguntas. Por un lado, resulta inevitable preguntarse por su génesis. ¿Cuál es el motivo del cambio? ¿Cuál su causa? Por otro, la pregunta recae sobre los contenidos y consecuencias: ¿en qué estriba éste?

Son éstas preguntas de corte general. Pero, cabe, igualmente, formularse otras más concretas. Si, tal como

manifiesta el texto, se produce una fijación del yo deseante en "poète", parece darse una relación hiponímica entre los dos polos: "yo  $\equiv$  poète", o, lo que es lo mismo, "yo  $\equiv$  poésie" (valga el hecho de la contigüidad). Podemos ahora preguntarnos: ¿el sujeto y el objeto de esta poesía será, como parece, el yo? Formulándolo de otro modo: ¿la materia poética va a ser la exploración del yo? Y, del mismo modo, utilizando un tópico bien conocido: ¿Cuáles son los componentes de la fusión vida - obra?

Una gran parte de estas preguntas tienen su respuesta en el propio texto en la medida en que constituyen otras tantas funciones del mismo (lo cual parece presumible dada la relación hiponímica yo  $\equiv$  texto). Otras pueden tenerla o no tenerla, pero, en cualquier caso, se hace necesario examinar los textos en los que Jouve habla de su propio trabajo y confrontarlo con lo que se haya podido encontrar.

& & &

Los primeros poemas analizados introducen, de este modo, la temática del cambio respecto de una obra anterior. El tercer poema apunta los componentes básicos del mismo.

a- La ruptura respecto de un quehacer anterior es situada por el texto en el ámbito de lo consciente, y así responde a una concepción deliberada.



b.- Su sistema conceptual resulta, por tanto, una de las hiladas del texto, esto es, encierra en sí mismo una poética.

c.- Tal acto se presenta como un imperativo, el cual, dada la asimilación "yo - texto", recae sobre ambos polos.

Todos los poemas analizados se encuentran, de esta manera, bajo el régimen del imperativo (recuérdese que el primer poema se abre con esta forma verbal, así como que, en el tercero, la progresión textual se lleva a cabo, igualmente, por dos imperativos). Su estructura es la que ha venido poniendo de manifiesto el análisis de la dinámica textual.

A la vista de todo ello, y dada la relación hiponímica "yo = poesía" que en principio plantean los poemas analizados, tal imperativo reviste todos los caracteres de un absoluto, dado que encierra todas las opciones, esto es, le contiene todo (no es, en manera alguna, casual el hecho de que las representaciones últimas de esta poesía se lleven a cabo a través de elementos circulares). Y, como todo absoluto, para quien se adhiere a él, resulta una verdad en sí misma y, por lo tanto, digna de fe. Hasta aquí no he hecho sino considerar su morfología. Queda ahora por examinar tanto su estructura cuanto su función (en el sentido de que toda función lo es de una estructura y toda estructura implica necesariamente un determinado número de funciones).

### Dinámica textual

De los catorce poemas analizados, nueve presentan una misma dinámica. Son los poemas:

- Il n'y a pas besoin d'être roi de Jérusalem
- Nous sommes loin de la macération
- O sépulcre
- Est accomplie l'histoire entière de chair humaine
- Le sang humain
- Ariane poésie
- Phénix I
- Phénix III
- Phénix V

(Sirva como modelo la dinámica de O sépulcre)

Otro grupo lo constituyen los poemas:

- Songe
- Phénix II

en los que no hay dinámica propiamente dicha, pero sí un movimiento del texto a partir del "désir" que toma cuerpo en diversos centros actanciales.

Un nuevo grupo viene dado por los poemas

- Juge éternel
- Le cerf naît de l'action

los cuales presentan una estructura de balanza. Como veremos

después, pueden integrarse perfectamente en el primer grupo.

El último resulta del poema Phénix IV, en dónde no se produce dinámica textual de ningún tipo, sino dos espacios semánticos de idéntico valor.

El primer grupo presenta un dominio pleno de la antítesis como forma general de estructuración poética. Se trata, por tanto, de una estructura polémica. Ante dos fuerzas antagónicas, el texto progresa en la dirección de una de ellas. Tal dualidad divide el texto en dos sectores de distinto valor, positivo uno (aquel a través del cual se efectúa la progresión), y negativo el otro. Este movimiento determina en un sentido muy preciso la formación de los campos semánticos.

En todos los casos, uno de los centros entre los que se establece la dinámica resulta ser centro total del poema, es decir, contiene todas las opciones que en él se producen. Voy a enumerarlos siguiendo el orden de los poemas dispuesto al principio de este apartado, esto es, por orden cronológico.

1. "Vie" (caracterizada como "tensión")
2. "esprit"
3. "Mort"
4. "Abîme"
5. "Poète"
6. "Age d'homme"
7. "Mort"

8. "Devoir"

9. "Lazare - poète"

No resulta ocioso en modo alguno el enumerarlos, pues en ellos -junto con los que aún queda por examinar- están contenidas todas las funciones de esta poesía.

Cabe formar seis grupos:

1. "Vie - Age d'homme"

2. "Esprit"

3. "Mort"

4. "Devoir"

5. "Poète"

6. "Tension"

Entre estos seis sememas se establecerá, por tanto, parte de la dinámica general. Tienen, así, un valor actancial y constituyen núcleos semémicos primarios. Forman, por último, las líneas temáticas principales.

& & &

De acuerdo con lo que hemos venido viendo, la poesía de pierre Jean Jouve se estructura como drama en su sentido más puro. De un lado, el protagonista; del otro, el anta-

gonista. De la tensión que se produce entre uno y otro surge el movimiento del texto hacia su solución. Y si al principio del análisis resultaba arriesgado hablar de temática, ahora no lo es tanto. Por su tema, esta poesía se configura como dramaturgia sagrada.

El modo de estructuración que pone de manifiesto la dinámica es, de esta forma, dialéctico. Algunos de estos poemas responden al principio dialéctico de forma absoluta. El ejemplo más claro se da en Phénix I, pero, en general, se produce en todos aquellos poemas que contemplan de forma explícita la solución, por más que esta solución venga regida por verbos en futuro; ello no afecta para nada a la dinámica del texto. En estos casos, el texto responde al movimiento siguiente:

- 1 - a
- 2 - b (no a)
- 3 - c

Teniendo en cuenta que en C, la síntesis, los elementos de B ( $\bar{a}$ ), de signo negativo, sufren una transfiguración y cambian su signo.

Una variante de este tipo de formulación consiste en:

- 1 - cuando a  $\rightarrow$  b
- 2 - cuando b  $\rightarrow$  a
- 3 - c

Se produce ésta en Phénix III.

& & &

En el segundo grupo no se da una dinámica propiamente dicha, y, desde luego, no en la dirección que se ha venido considerando hasta el momento. Sí se produce, en cambio, un movimiento del texto cuya fuerza motriz es el deseo, y se produce, igualmente, cierta forma de dualidad. En el poema Songe ésta resulta explícita en la alternancia:

"Oh ce soleil dis-tu

Et pourtant ta jeunesse était malheureuse".

En phénix II la dualidad proviene de la localización:

"Si je suis dans ton coeur écoute mes penses"

Un tercer grupo lo constituía el poema Juge éternel.

En él se produce una estructuración en forma de balanza que comprende tres núcleos semémicos: 1 - "Juge éternel". 2 - "Ête". 3 - "Poète". "Juge éternel", como se vió en su momento, desempeña un cometido exclusivamente presencial. En cambio, entre el ámbito de "Ête" y el de "Poète", se produce, nuevamente, un fenómeno de antítesis: al mundo del uno se opone, en estricto paralelismo, el del otro, de forma que la semántica del texto queda dividida en dos sectores antitéticos. Si cupiera hablar de progresión en el poema, ésta se daría en la dirección del último componente.

Dos núcleos más a añadir a la lista anterior: "Juge éternel" y "Pête", pues el tercero, "Poète", está ya consignado.

En "Le cerf naft de l'action" se repite una estructuración similar. Tres núcleos configuran otros tantos mundos semánticos: 1 - "Ciel - guerre"; 2 - "le cerf naft de l'action"; 3 - "le cerf naft de l'humus le plus bas". Entre 2 y 3 se repite una estructuración antitética morfológicamente igual a las que se han venido examinando: dos mundos en estricta oposición uno respecto del otro. Sólo que, en este caso, no hay progreso poemático alguno, sino una red de oposiciones entre los dos ámbitos.

A la clasificación hay que incorporar, por tanto, el semema "guerre", pues "ciel" está ya contenido en "juge éternel" y pasa a configurar su espectro. Resulta necesario incluir, igualmente, los sememas "movimiento" ("le cerf naft de l'action") y "estado" ("le cerf naft de l'humus le plus bas").

El último grupo, finalmente, surge de phénix IV. En él no hay antítesis, sino dos espacios unidos por el relator "et". Coincide con el poema anterior en no presentar el texto progresión alguna, con lo que, por tanto, tampoco hay dinámica, sino una dualidad semántica entre campos que el poema da como equivalentes. A la lista hay que añadir el semema "profundidad" y la función "movimiento ascendente".

La relación de núcleos seménicos que pone de manifiesto la dinamicidad textual, queda, por lo tanto, del siguiente modo:

1. "Age d'or"
2. "Vie - Age d'homme"
3. "esprit"
4. "Mort"
5. "Devoir"
6. "Poète"
7. "Tension"
8. "Désir"
9. "Juge éternel" ("Dieu et l'âge de Dieu")
10. "Bêtise"
11. "Movimiento"
12. "Estado"
13. "Profundización"
14. "Ascensión"

En esta relación está contenida la totalidad práctica-mente hablando, de los núcleos seménicos considerados en el análisis de los poemas. La cadena de formaciones metafóricas que producen habrá que examinarla en el capítulo dedicado a la función semántica propiamente dicha.



El análisis de las distintas dinámicas textuales ha puesto de relieve una estructuración antitética que opera configurando una red de oposiciones entre los diversos componentes del texto.

Toda la obra de Jouve responde a este mismo principio de estructuración polémica. Quien conoce esta poesía sabe que ello es inamovible, que se repite una vez y otra con ligerísimas variaciones. ¿Cómo podría ser de otro modo, si la dinámica de los primeros poemas coincide fundamentalmente con la de los últimos, por más que el corpus de obra escogido para el análisis abarque los cuatro volúmenes de poesía y un período de cuarenta y un años (de 1925 a 1926)? Cabe hablar de progreso en la dinámica, pero no de cambio, y este progreso se refiere sólo a aspectos parciales de la obra, no a la totalidad. En este sentido, la obra de Jouve es redundante.

Algunos poemas de la última época muestran una conciliación de los contrarios, entonces la tensión, tan marcada en otros, desaparece. En tales momentos, la constante ascética da paso a un misticismo matizado en el que la oración fluye a borbotones de ternura. También en esos momentos sobreviene una paz difícil de encontrar en el resto de la obra, que tan acusadamente muestra un divorcio ontológico radical.

Sin embargo, en otros poemas de esa misma época, la insistencia en los aspectos negativos del yo llega hasta

la crueldad, como ocurre, por ejemplo, en algunos de los poemas que integran la serie Isis, en donde la madre pasa a ser Madre devoradora, y la mujer, considerada como mero continente sexual, resulta execrable.

Hay una constante en la obra de Pierre Jean Jouve que la dinámica textual no nos ha puesto de manifiesto explícitamente -aunque sí de modo indirecto- y sobre la cual tendré que volver con detenimiento. Se trata de una ausencia de amor de sí mismo, o más exactamente, de un odio por determinados aspectos del yo. Tal constante se encuentra en relación directa con la temática del sacrificio y la muerte como liberación, al tiempo que explica, en parte, el por qué de la coordenada ascética. Se trata de una fuerza actancial primaria que determina la creación de todo un universo semántico. Este odio de sí mismo en Jouve es lúcido, como tendremos ocasión de comprobar, y no le abandonará nunca, incluso en los momentos de distensión, de la misma manera que las lágrimas contienen siempre un ingrediente salino. En algunos de sus escritos teóricos aparecerá bajo la fórmula "verdugo interior" ("sorte de bourreau intérieur"), y desempeña, en el dominio del metadiscurso poético, un cometido ordenador. A él está asociado el semantismo del guerrero y la espada.

pero no es éste el lugar para ocuparse de él; aquí tan sólo apunto su existencia. (1)

Antítesis, pues, como forma dominante de estructuración poética, dividiendo la semántica del texto en dos sec-

tores que se contraponen. Hay ocasiones, como hemos visto, en las que el texto no presenta sino un único espacio, compuesto por dos universos en oposición, o bien por un único universo, habitualmente de carácter negativo. En este último caso, la fuerte incidencia en la negatividad radical supone, necesariamente, la existencia de otro espacio complementario.

Y antítesis no sólo en cuanto a la generalidad, sino en la propia construcción de los versos aislados, tal como se ha ido mostrando en bastante más de un caso. Estos están compuestos siguiendo idéntico principio de estructuración polémica: un segmento del mismo es de signo positivo; el otro, su contrario, es negativo. Valga como ejemplo el título de uno de sus libros: "Matière céleste". Este hecho se ha venido considerando en el análisis de la función gramatical, y volverá a recogerse más adelante.

Todo ello no hace sino reforzar la tensión como resultado último de esta forma de estructuración poética. Y tensión en un doble aspecto: aquella que se produce por carencia (fragmentación de la unidad), y aquella que proviene del propio planteamiento. La tensión resulta, de esta forma, asociada al deseo, único espacio en el que pueden conciliarse la experiencia ascética y la vivencia mística. También aquí el planteamiento de Jouve sigue siendo platónico (2).

Por otro lado, el hecho de la antítesis incide en la función gramatical a través de funcionemas adversativos y

condicionales con valor adversativo. Tanto la oposición cuanto el movimiento del texto vienen introducidos por las adversativas. A una opción se opone otra, por la que el texto discurre;

"O sépulcre tentation d'ivre douceur

Mais non marche plus loin..."

Bajo el punto de vista de la función gramatical, las adversativas estructuran la antítesis, pero, al mismo tiempo, introducen el movimiento. Ahora bien, si el texto se mueve mediante una de las opciones, quiere ello decir que la otra permanece estática, produciéndose, así, la oposición movimiento ≠ estatismo, oposición en el nivel formal, no temático. El hecho de lo temático vendrá dado por el semantismo de los funcionemas. En este caso, resulta necesario comprobar si los mecanismos mediante los cuales se efectúa el movimiento del texto tienen, asimismo, un semantema específico "movimiento", de la misma forma en que hay que averiguar si en el polo opuesto de la oposición, aquél que queda abandonado, se da el de "estatismo". En ese momento puede producirse el paso de lo formal a lo temático; mientras no se considere esta operación previa, las conclusiones quedarán en el campo de lo meramente formal.

Sobre 33 conjunciones contabilizadas en los catorce poemas, 18 tienen un valor adversativo (adversativas propiamente dichas y condicionales con valor adversativo), lo cual supone algo más de 50 por ciento del total de las con-

junciones del cuerpo textual escogido para el análisis. Vamos a verlo:

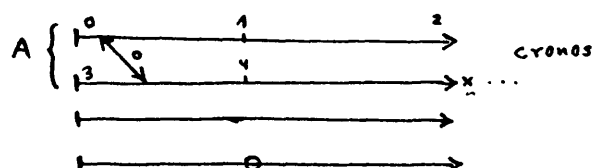
- . "Mais quoi c'était si naturel"
- . "Mais oui il est là"
- . "Pourtant ta jeunesse était malheureuse" Songe
- . "Mais le plus coupable" Il n'y a pas besoin
- . "Cependant l'esprit"...
- . "Mais combattre et prier"... (Témoins)
- . "Mais non marche plus loin"... (O sépulcre)
- . "Mais des vivants" (Est accomplie l'histoire entière)
- . "Mais qui d'où venus" (Ariane poésie)
- . "Cependant la fleur"... (Ariane poésie)
- . "Mais la peine de quitter"... (Phénix V)
- . "Si tufixes bien tes yeux"... (Songe)
- . "Si tu les rétrécis"... (Songe)
- . "Si (serait vraiment merveilleux si). (Juge éternel)
- . "Si j'ai vécu"... (Le sang humain)
- . "Si j'aimai"... (Le sang humain)
- . "Si tu n'étais Dieu"(Le sang humain)
- . "Si je suis dans ton coeur" (Phénix II)

La antítesis resulta, de esta forma, el método seguido por el texto para estructurar el significado lingüístico, lo cual no ocurre de forma aislada, sino que es reiterativo.

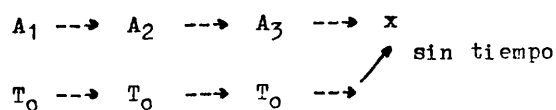
Bajo el punto de vista morfológico es, por tanto, el procedimiento antitético el que, de forma primaria, produce tanto los nuevos significados cuanto los mismos cambios de éstos.

Por otro lado, todo proceso antitético se basa en la negación de una de las premisas, de suerte que los procesos temporales quedan detenidos, para partir nuevamente de cero.

Cabe representar lingüísticamente este hecho en el esquema siguiente:



siendo A, antítesis, las líneas los distintos versos, y marcando los números los diversos momentos temporales. Este esquema, leído ahora en su formulación temporal, nos da:



correspondiendo un tiempo (T) cero a cada uno de los momentos de la antítesis. Ello produce un dominio pleno de la atemporalidad que, tal como se ha ido viendo a lo largo del análisis, resulta ser un presente atemporal.

### Estructuración cíclica

Junto a todo ello, hay otra serie de constantes que pone de manifiesto el análisis de la dinámica.

1. Exceptuando el poema Songe, los demás muestran una ausencia de conclusión. En la mayor parte de los casos, éstos responden a un movimiento cíclico, donde el final del texto está incluido en su comienzo.

2. Este mismo hecho conlleva una ausencia de temporalidad o, más exactamente, una situación a-temporal, con absoluto dominio del presente, pero despojado de su carga propiamente temporal.

3. Si, tal como hemos ido viendo a lo largo del análisis, la dinámica se repite una vez y otra sin sufrir variaciones notables, cada poema, en vez de ser un progreso respecto del anterior, comienza donde lo hizo éste. En cada poema se repite, por tanto, el mismo proceso.

paradójicamente, ello permite trabajar tanto con poemas aislados cuanto con grupos de poemas o con un libro completo e incluso con versos sueltos, dado que éstos repiten en miniatura la misma estructuración antitética que presenta el poema íntegro, siempre y cuando ello ocurra; no es en absoluto mi intención sacar de dónde no hay, ni forzar un texto para probar alguna tesis de relativo interés.

De acuerdo con lo que vengo examinando, lo único que puede cambiar de un grupo de poemas a otro, o a un libro,

son ciertos aspectos de la temática y su riqueza metafórica, valga decir, la creación de nuevas realidades, pero no su planteamiento.

4. Todo ello refuerza la constante de redundancia que se señaló líneas arriba.

5. Puesto que el movimiento es cíclico, no hay posible conclusión, excepto en aquel punto en el que el propio movimiento, de suyo, se extinga. Sí, en cambio, tiene un origen, que el texto sitúa en el cambio y el imperativo. El movimiento, por su propia dinámica, sólo puede detenerse una vez que cese lo que lo origina. La misma estructuración del texto lleva necesariamente consigo la imposibilidad de concluir. Por el contrario, en virtud de su propio planteamiento, ha de estar siempre recomenzando. No cabe, así, progresión poemática alguna, salvo en los aspectos ya considerados, pero no en la dinámica total de la poesía, uno de cuyos referentes últimos es la tensión. Y la tensión desaparecería cuando entrara en posesión del absoluto al que ésta tiende, y, en tal caso, quedaría anulado uno de los polos entre los que se establece, pues dominaría totalmente el otro. En ese momento, esta poesía se extinguiría del mismo modo que se extingue su movimiento.



Productores del movimiento I. El espacio de Dios

Si la dinámica del texto progresa en una determinada dirección, ello obedece a unos mecanismos textuales que procuran tal resultado. Y, además, lo hacen en una dirección específica, siempre progresiva. Tales mecanismos el texto los concreta en funcionemas verbales y adverbiales. Los verbales producen el avance de la dinámica; los adverbiales marcan la dirección.

Esos mecanismos textuales desempeñan en esta estructura un cometido determinante. En efecto, en una estructuración de tipo antitético, en la cual los núcleos semémicos quedan divididos con una marcada oposición entre sí, los funcionemas verbales son los únicos portadores de posible progreso; de otro modo, el texto tendría forzosamente que limitarse a la enumeración o, en el mejor de los casos, descripción, de mundos semánticos estáticos, cuyo referente estaría en función, bien de un estado relativamente permanente, bien de una situación, pero nunca se produciría un movimiento del texto. Los dos mundos semánticos, así delimitados, procurarían un efecto de mutua neutralización.

Una primera categoría de funcionemas verbales viene constituida por aquellos que expresan propiamente movimiento, esto es, acción en oposición a estado, Así, tenemos:

. "courant" (Songe)

- . "Je cherche" (Il n'y a pas besoin)
- . "Je deviens" (Il n'y a pas besoin)
- . "Porte à traverser" (Phénix I)
- . . . . .

La segunda categoría viene dada por los imperativos:

- . "Songe" (Songe)
- . "N'approchez pas" (Nous sommes loin de la macération)
- . "Faites-leur rendre" ( " " " " " )
- . "Marche" (O sépulcre)
- . "Donne" (Ariane)
- . "Lève-toi" (Phénix V)

Y los futuros e infinitivos con valor de imperativo en el texto:

- . "J'établirai" (Est accomplie l'histoire entière)
- . "Devoir" (Phénix III)
- . "Reprendre" ... "Refaire"... (Phénix V)
- . . . . .

Una última categoría está compuesta por funcionemas verbales en subjuntivo cuyo referente es el deseo.

- . "Désir" (Phénix II)
- . "/Je désire que tu / donnes" (Ariane poésie)

. "/Je désire que tu / marches"(O sépulcre)

. "/Je désire que tu / lèves" (O sépulcre)

. . . . .

Considerando ahora las tres categorías de funcionemas verbales, así como sus componentes, resulta que el semantismo específico de todos ellos es movimiento ("lève"- "marche" - "donne"...). Y este movimiento se efectúa, principalmente, por imperativos, de donde cabe concluir que la orden considerada al estudiar el cambio se actualiza en cada poema y, por lo mismo, que la progresión en la obra poética de Pierre Jean Jouve se sitúa bajo la misma coordenada ética que viene siendo analizada. Toda la obra, considerada en bloque, o los poemas aislados, repiten un mismo proceso y en él alcanzan el origen, el punto en el que el movimiento se inició. Los textos repiten, en otro plano, el mismo ritmo que la historia en su conjunto (lo veremos en el estudio del meta-discurso ideológico).

Conviene, por tanto, resaltar la invariante: en esta poesía, el movimiento alcanza su origen, en la progresión se regresa. Lo cual hace patente uno de los modos propios de la dialéctica, la intencionalidad.

pero antes de adentrarse en este punto, hay un fenómeno que la propia estructuración verbal pone a la vista. Según hemos ido observando, el movimiento responde a un imperativo categorico constantemente actualizado ("re-commencer"), pero, ¿dónde tiene su origen? Este no es otro que el

propio deseo, isomorfo, en Jouve, de tensión. La afirmación se desprende del examen de la tercera categoría de funciones verbales que ofrece el análisis de la dinámica. De hecho, a lo largo del examen de los poemas se ha ido viendo cómo los imperativos constituyan, en ocasiones, falsos imperativos, con un sujeto aparente que ocultaba otro real, "je", sujeto, a su vez, de todos los mecanismos productores del movimiento.

En Jouve, el lenguaje está, pues, enraizado en el deseo.

En la base del imperativo lingüístico están contenidas las pulsiones vitales cuya concreción da lugar a una serie de formaciones semánticas que habrá que analizar. Puede verse ahora, casi con completa claridad, el por qué de la estructuración de Phénix IV, al igual que la causa de la formación de espacios antitéticos.

& & &

¿Sobre quién recae el movimiento del texto, es decir, cuál es el objeto del imperativo? Se abre aquí un espacio confuso, pues el texto es lo bastante ambiguo como para que el tema quede en puntos suspensivos. Faltan todavía datos para poder responder con las necesarias garantías. Hay una alternancia entre el espacio de Dios y el del yo, sin que resulte claro si el espacio de Dios no es reemplazado por

el de un yo transcendido.

En cualquier caso, sí puede afirmarse que el sujeto y el objeto de la dinámica, sobre el cual recae la acción del imperativo, es el yo, de donde resulta una constante de purificación que da pie a la formación de un mundo semántico que ha venido siendo señalado a lo largo del análisis. Análogamente, cabe afirmar también la existencia del espacio de Dios de un modo absoluto, como fin último de la dinámica, sólo que este espacio no llega a ser considerado directamente más que como, precisamente, un fin último. El yo, sujeto y objeto de la dinámica, llega en su tensión hasta el punto último de la dinámica, y ahí vislumbra otro espacio, pero se detiene para volver a comenzar nuevamente el proceso. A este punto último resulta ligado el semantismo de la "cima" y el signo positivo de la "negrura".

La ambigüedad proviene de un triple hecho. De un lado, en el dominio hipertextual, Dios ha sido vaciado del contenido conceptual que le atribuyen las distintas dogmáticas, de forma que se hace imprescindible un examen más detenido de su campo sémico con el fin de delimitar tanto los modos de aprehensión cuanto la significación que el texto actualiza.

Del otro, el fenómeno se agudiza al quedar Dios fuera de la dinámica y no intervenir directamente en el espacio textual comprendido por ésta. Dios, o bien preexiste o bien constituye su fin último, pero no desempeña un cometido accidental concreto. Y si resulta excluido del proceso, resul-

ta igualmente del ámbito humano en el que éste se inscribe. En la poesía de Jouve, el mundo del hombre expulsa a Dios, en la medida en que queda fuera de los límites abarcados por la dinámica. Por lo tanto, su morfología ha de efectuarse necesariamente a través de un proceso de negación que responde a la fórmula lógica: Dios es lo que no es. Por el contrario, si estuviese sometido a la fuerza estructurante de la dinámica, respondería a la formulación: Dios es la resultante de lo que es más lo que no es.

Un último fenómeno refuerza la ambigüedad a la hora de delimitar los distintos espacios. Está éste directamente relacionado con el punto anterior. Consiste en la confusión del semantismo de Dios con el del proceso de purificación.

De acuerdo con los datos encontrados en el trabajo de análisis, Dios resulta ser consustancial a la noche. Pero, al mismo tiempo, el propio proceso de purificación toma cuerpo en la noche, y de aquí la inversión de valores en la oposición "nocturnidad ≠ amanecida". En la metáfora "agneau de feu noir" se da la simbiosis de los dos espacios: el de Dios y el del proceso de purificación, a través del funcionamiento adjetival "noir". Lo mismo ocurre en "feu géant tout noir où ton seul Oeil va paraître" (Phénix III). Dios aparece en la negrura, esto es, en el proceso de purificación.

La resultante de tal simbiosis no sería otra que un yo transcendido por el propio imperativo o, más exactamente, la sacralización de la realidad "yo-texto" elevada a un ran-

go trascendente.

Si la gracia sobrenatural no desempeña cometido alguno, este universo poético se encuentra más próximo a una concepción del mundo de orden protestante (dominado por la constante ascética y en el que la vivencia mística es un sinsentido, dadas sus premisas teológicas) que a las bases doctrinales católicas.

& & &

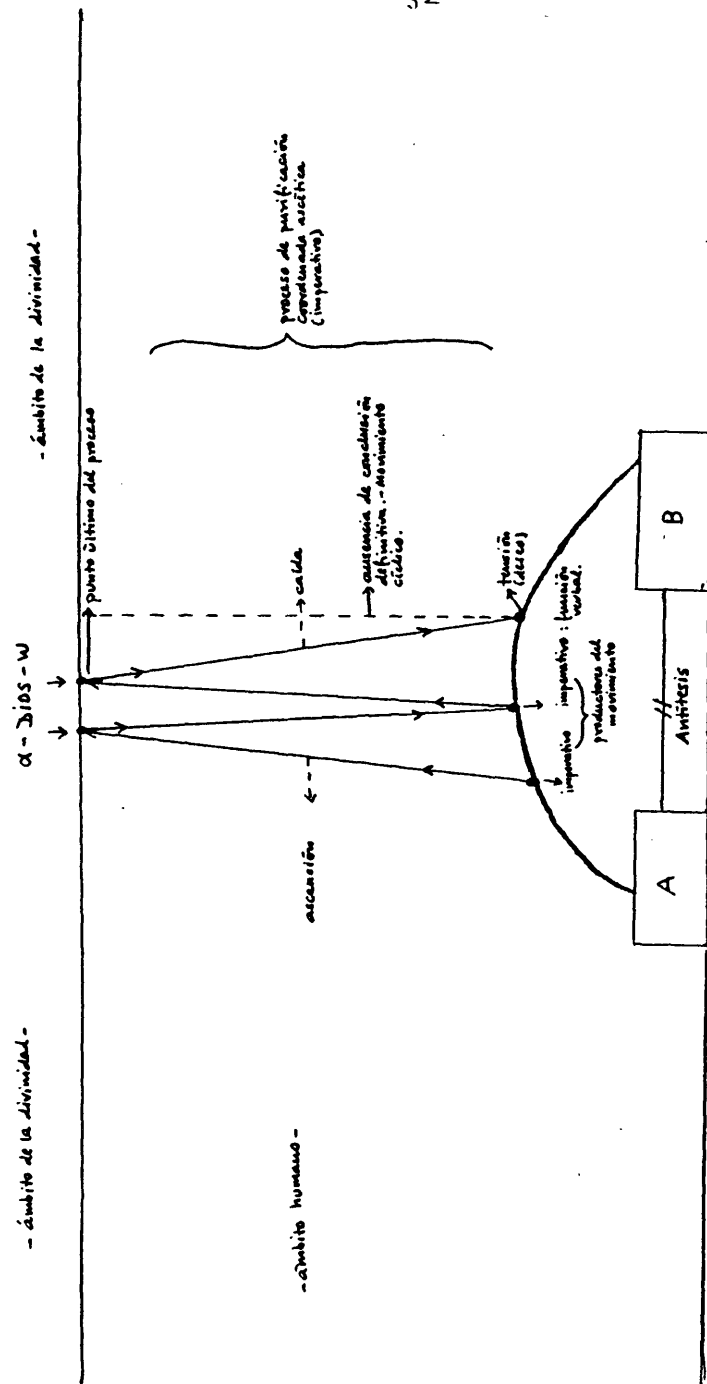
Si representamos la dinámica como un movimiento lineal cuyos impulsos (pulsiones) responden a la tensión del deseo bajo la forma de un imperativo constantemente actualizado, al final del proceso de purificación ("le rite de la négation"), se alcanza a vislumbrar su fin, es decir, el espacio de Dios ("je te retrouve mon Seigneur"); en la punta de la agonía (ascesis) Dios se muestra. Pero, en virtud de su mismo planteamiento, el movimiento se detiene. Ello ocurriría igualmente si el "yo-texto" entrara en posesión del absoluto al que tiende de forma imperativa, lo cual sólo puede ocurrir de dos maneras: o por muerte o por transfiguración. Los dos modos están en la base de las consiguientes cadenas metafóricas.

Estas últimas líneas no responden a un afán especula-

tivo que, como tal, sería lícito, pero gratuito si no está en función de realidades existentes en el texto. Negarlas, por un a priori de cualquier tipo, equivaldría a eliminar una parcela del texto, todo lo cual no sería sino una mutilación deliberada. Tales realidades existen en el texto, como evidencia la misma dinámica textual, y del mismo modo que en éste se produce una tensión imperativa hacia lo absoluto, ha de producirse también un rechazo, equivalente en intensidad, de aquellos elementos negativos que impiden la posesión de aquello hacia lo que se tiende.

Cabe representar este movimiento gráficamente para que, aún a riesgo de simplificar, pueda verse de modo más claro. No conviene olvidar que ello es producto del primer impulso: el cambio asociado al imperativo. Tal imperativo general los poemas lo reactualizan mediante los productores del movimiento del texto.





Productores del movimiento II. Creación de un mundo onírico en futuro.

Tres categorías, por tanto, conducen el discurrir del texto. Queda, no obstante, una cuarta, en relación directa con el modo de estructuración dialéctica ya considerado. Esta cuarta categoría viene dada por funcionemas verbales en futuro. Veamos algunos:

- . "Fleurira" (Phénix I)
- . "Poussera" ( " )
- . "Soulevera" ( " )
- . "Apparaitra" ( " )
- . "Pensera" ( " )
- . "Va paraître" (Phénix III)
- . "Vous allez mourir" (Phénix V)
- . . . . .

Cabe tomar como ejemplo el poema "Phénix I", pues éste aglutina el mayor número de funcionemas de esta categoría.

De acuerdo con la dinámica que allí se mostraba, "Phénix I" responde a una forma de estructuración dialéctica prácticamente pura: A, B (Ā), C, siendo C un espacio sintético. En esta estructuración, todo el ámbito de C, o sea, el fin o la intencionalidad estructurante de la dinámica,

viene regido por funcionemas verbales en futuro.

En los productores del movimiento que analicé en el apartado anterior, el movimiento del texto se detenía en la cima o punto más alto de la vertical, vislumbrándose, de esta forma, otro espacio. La diferencia respecto de la forma de estructuración que nos ocupa ahora estriba en que el texto produce una forma de ensoñación de ese mundo que antes quedósimplemente enunciado. Hay un avance, por tanto, en la dinámica, y éste consiste en la creación de un espacio onírico regido por los futuros.

No se trata de descripción, sino de ensoñación ( <sup>3</sup> ). Conviene señalar que este resultado estructurante se produce de forma continua en el último libro de poemas, o sea, al final de la vida de Jouve, en donde los textos consideran de modo explícito el último espacio, la síntesis. Los componentes, sin embargo, no varían. El objeto y el sujeto de la dinámica sigue siendo el yo, que alcanza su transcendencia (espacio onírico) en virtud del proceso de ascésis. pero se produce, en cambio, un fenómeno de dulcificación, al no estar los componentes negativos tan directamente ligados al régimen de la Bestia.

La dinámica sigue ahora el movimiento siguiente:

- espacio A
- espacio B (Ā)
- espacio C --- Futuros

El espacio C está, pues, configurado por los elementos de los otros dos mundos, sólo que en él, los de B varían su signo; de negativo pasa a positivo; sufren, exactamente, un fenómeno de transfiguración. La nueva realidad, contenida en C, proviene de la intersección de las otras dos realidades. En este sentido, la dinámica contenida aquí responde a una concepción trinitaria, del mismo modo que el movimiento dialéctico.

El fenómeno de transfiguración se da a través de una intensidad en la gradación, bien sea mediante el progreso del propio movimiento (de acuerdo con el sistema adverbial), bien por la estructura lingüística (adjetivación), o bien por el semantismo de los propios elementos.

Gilbert Durand (4) distingue en su obra dos regímenes del sistema imaginativo; régimen diurno y régimen nocturno, no pudiendo existir uno de ellos en estado puro con total ausencia del otro; pero en cambio, hay una tendencia dominante del uno sobre el otro. Estos regímenes son, en principio, antitéticos. En el primero, la mujer, percibida como vientre sexual o digestivo, es considerada negativamente, en tanto que, por un proceso de eufemización, la mujer, en el segundo régimen, pasa a ser ensoñada de forma positiva: por ejemplo, como receptáculo que origina cadenas imaginativas en torno a la intimidad.

Según el movimiento de la dinámica en los textos analizados, no hay en ellos tal proceso de eupemización del ám-

bito negativo, sino, por el contrario, de transfiguración. La materia continúa teniendo un signo negativo. Lo cambia en la medida en que a ella se añade un componente nuevo, que resulta ser, precisamente, su contrario: "céleste", lo cual crea, asimismo, un nuevo referente: /"matière céleste"/. Veamos otro ejemplo, esta vez en lo que toca al semantismo de los propios elementos, por ejemplo el oro. El oro cobra en Jouve una valoración sémica negativa, al resultar asociado a la materia y a la sexualidad a través del simbolismo de la cabellera. El oro cobraría en C una valoración sémica positiva encarnado en la luz pura, la claridad. En ningún momento se da un proceso de eufemización; en términos psicoanalíticos, se produce, por el contrario, un proceso de sublimación, que encierra un fenómeno de sobreabundancia. En este sentido hablaba antes de intensidad en la gradación. La inversión de los valores se produce, pues, por una sobrecarga de intensidad.

### Productores del movimiento III. El fenómeno cuantitativo

En el apartado anterior hablaba de una gradación creciente en intensidad, que afecta al movimiento del texto, y se indicaban tres niveles en los que éste fenómeno se produce; por un lado, en el mismo movimiento; por otro, en la estructuración lingüística y, finalmente, en el semantismo de los elementos. Dejaré el análisis del tercer nivel para el estudio de la función semántica.

Junto con la progresión verbal ya considerada, el avance del texto hacia su desenlace se produce por funcionemas adverbiales y adjetivales de orden cuantitativo. El poema progresa, así, por acumulaciones sucesivas, que conllevan la creación de un espesor textual. La cantidad rige, asimismo, para los dos polos de la oposición.

De esta forma, lo cuantitativo se une al imperativo y al presente a-temporal que éste produce. La orden resulta constantemente actualizada a través del funcionema "plus", que afecta, igualmente, al movimiento ("marche plus loin plus avant").

Por otro lado, la reconversión de los signos se lleva a cabo, de forma análoga, por acumulaciones sucesivas crecientes en intensidad hasta llegar a la destrucción ("le rite de la négation"), punto a partir del cual se invierte la valoración sémica.

El movimiento opera, por tanto, adentrándose en lo espeso; no por restricciones sucesivas, sino por sucesivas acumulaciones. Los mismos procesos de anulación (restricción), se efectúan por acumulaciones graduales.

El movimiento resulta, así, creciente, nunca restrictivo. Más adelante habrá que delimitar, para poder dar el salto a lo temático, el espacio y el referente de tal espesor, así como sus componentes.

El texto procura un lexema puro a través del cual se efectúa el proceso de abundamiento; se trata, por regla general, del funcionema "plus", o de cualquier otro con valor igualmente cuantitativo;

- . plus ("je ne tiens plus en place")
- . plus ("je n'ai plus mon vraie âge")
- . plus ("mon âme est-elle plus neuve")
- . si ("c'était si naturel")
- . davantage ("comment voir d'avantage")
- . si ("grand soleil")
- . si ("nous sommes si pressés")
- . si ("notre scrupule est si vieux")
- . si ("la lumière lui va si bien")
- . plus ("amer")
- . plus ("le cerf naît de l'action la plus claire")

- . plus ("l'humus le plus bas de soi")
- . plus ("belles formes de l'été pur")
- . bien ("ainé approche ma maison")
- . plus ("épais manque de gloire")
- . plus ("lein")
- . plus ("avant")
- . plus ("Mon mom n'a plus de nom")
- . plus ("mon pas n'a plus d'approche")
- . plus ("et n'ayant plus")
- . plus ("ne peuvent plus mourir")
- . très ("pauvre chair")
- . plus ("coupant")
- . plus ("ne sachant plus")
- . tant de ("souvenirs futurs")
- . tant de ("prophéties passées")
- . très ("près de son coeur")
- . plus ("follement la harpe")
- . point ("ce n'est point")
- . si ("long détour de temps")
- . plus ("jamais plus et refaire l'amour")



El devenir del texto hacia su desenlace, a través de un lexema cuantitativo constantemente repetido, procura un ritmo de letanía, perfectamente observable tanto en lo que toca a la repetición del propio lexema cuanto a las sucesivas acumulaciones que éste lleva consigo. Ello resulta asociado al movimiento redundante de tipo general que se señalaba en el análisis de la dinámica.

#### Productores del movimiento IV. El componente afijal

En la poesía de Jouve, un fenómeno lingüísticamente puro lo constituye la configuración del componente afijal, el cual presenta un morfema que indica la dirección, y más exactamente el sentido, del propio movimiento.

El estudio del componente afijal procura, en este caso, unas consecuencias determinantes en lo que toca al movimiento del texto, aunque sólo adquirirá su significación plena a la luz del proceso de negación que se examinará después.

Como hemos ido viendo, el movimiento del texto en la poesía de Jouve es, de forma general, progresivo: está en tensión hacia su fin. El examen de la función verbal da como resultado, entre otros, un progreso del texto hacia su desenlace que tiene su causa bien en la propia estructuración dramática, bien en la respuesta a un primer impulso continuamente actualizado.

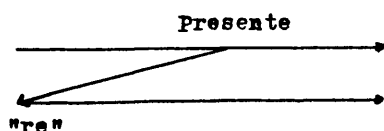
Tal progresión, bajo el punto de vista del componente afijal, cabe estudiarla en un caso extremo que, por paradójico, resulta ser de una gran riqueza lingüística. Puede observarse en muy diversas ocasiones, pero, para concretar el análisis, me ceñiré al estudio de la segunda parte del poema phénix V.

Se dan en él una serie de infinitivos de doble función; por un lado, son infinitivos con valor de imperativo y, por otro, resultan, asimismo, desiderativos, como todos los imperativos que se ha venido analizando.

En esta serie de lexemas, el infinitivo tiene un valor nominal, en tanto que el propiamente verbal viene dado por el prefijo ("re-"). Este morfema resulta ser, así, pertinente de la función verbal, de forma que procura la cohesión verbal entre la función nominal y la verbal, y ello en virtud de que el componente prefijal queda inscrito en el movimiento del texto. En este sentido, la autonomía sintáctica del infinitivo viene dada por la conjunción del movimiento prefijal y sufijal ("...ir"), lo cual produce, nuevamente, un proceso de atemporalidad del presente.

vamos a verlo más despacio.

En la función verbal, el funcionema opera a través del componente prefijal "re-", dado que el contenido semántico lo sitúa, dentro del devenir temporal, de vuelta a un estado distinto del presente;



lo cual produce un valor de atemporalidad en el verbo. Se ha utilizado, por tanto, el componente funcional "re" para marcar el movimiento, que es estático respecto de su propia función verbal y dinámico respecto de su actualización. Tal dinamismo produce una progresión hacia el pasado, y no el fenómeno de regresión que habitualmente encontraríamos. Sólo la atemporalidad permite que un proceso en principio regresivo sea, sin embargo, progresivo.

Fenómenos como el que se acaba de considerar cabe observarlos, igualmente, en el nivel de los sufijos; valga como uno de los ejemplos más claros, el poema "Jeune" (5).

El movimiento en la poesía de Jouve es, de esta suerte, progresivo, pero en el progreso se alcanza el origen, de la misma forma en que en el devenir del texto se actualiza el primer impulso (el imperativo) que lo originó. En este sentido, como he ido mostrando reiteradamente, Jouve permanece estático, fijo en un punto. Este punto no es otro que el presente, un presente con pérdida de su propia carga temporal, desde el cual se produce un movimiento hacia un futuro nunca alcanzado (una de cuyas causas se encuentra en la paralización que produce el método antitético) y hacia un pasadosin realidad actual en el presente, excepto la del absolutismo del imperativo. Este presente atemporal

es el tiempo de la propia escritura.

Productores del movimiento V. La negación

Otra de las constantes que ha venido poniendo de manifiesto el análisis de la dinámica textual es el hecho de la negación, y no sólo de ésta, sino de una doble negación. A ello resulta ligado el fenómeno de inversión de valores que he venido examinando.

De la misma forma que en los textos se opera por acumulaciones sucesivas, se da, asimismo, un proceso de negación continuado que con frecuencia reviste una forma ritual: "le rite de la négation". Este opera a través de funcionemas con carga de negación, tanto en el aspecto semántico cuanto en el sintáctico y en el morfológico. La negación constituye un espacio propio con valor actancial primario. Sólo cuando el rito de la negación se ha llevado a cabo, lo poético va a aparecer como tal, y el texto actualizará el funcionema nominal "je", hasta entonces virtual o fuera de la dinámica. Un ejemplo muy claro se encuentra en Ariane poésie: "... la fille ou le chagrin et / la négation / Que je te retrouve"... , así como en O sépulcre, donde el funcionema nominal se inscribe en la lexía compleja: "et n'ayant plus je vois".

& & &

Voy a considerar tres formas distintas del proceso de negación. La primera viene dada por funcionemas con carga propiamente de negación; veamos algunos:

- . Ce n'est pas"
- . "N'étant vu par nulle forêt plaine"
- . "Nulle fumée d'homme ou de femme ne sortant du coeur"
- . "Pour un feu géant tout noir par aucun regard traversé"
- . "Ne parvient pas à se sentir douce"
- . "Ne réussit pas à s'aimer"
- . "Jamais ne sauront"
- . "Ne sachant plus ni nom ni sexe"
- . "poète sans histoire"
- . "poète sans abri"
- . "poète sans mémoire"
- . "Sans partisans"
- . "Sans ombre connue"
- . "Sans argent"
- . "Je ne tiens plus en place"
- . "Je n'ai plus mon vraie âge"
- . "Il n'y a pas besoin"

. "Le sang humain n'a qu'une manière de couler"

. "Mais non croyez pas"

. "Joie pureté n'approchez pas"

. . . . .

Sin embargo, el ejemplo más preciso de los períodos de negación se da en una de las partes de Ariane poésie, en donde este registro estructura todo el movimiento del texto hacia su desenlace;

Ah! misérable envie, poète sans histoire, poète sans abri, poète sans mémoire

sans partisans, sans ombre connue, sans argent:

Fille sans dete à vivre et cependant aux jupes la fleur non fatiguée d'un sexe toujours blond,

prêtre sans sutel où luiraient le matin les cuivres verticaux de la première gloire,

Monde sans avenues...

. . . . .

Entre les bleuités où s'accomplit le rite, la fille ou le chagrin,

et la négation

Que je te retrouve mon Seigneur

Que dans la longue envie je cède sans histoire, poète sans amour, je cède sans mémoire

poète sans ombre connue ...

Je te retrouve

. . . . .

Se produce, así, un ritmo de salmodia efectuado a través de la repetición del sincategoremático "sans", hasta llegar a su realización plena: "le rite de la négation". Una vez que el texto ha alcanzado este punto, surge el funcionema nominal "je" asociado al deseo (recuérdese que los períodos de fuerte carga desiderativa vienen regidos por subjuntivos), y vuelve a reiterarse el uso de la negación en virtud del cual la dinámica llega a su fin: "je te retrouve". El determinante sans resulta ser, por lo tanto, funcional, y con una carga semántica propia. Sans resulta isomorfo del semema "négation", enriqueciéndose tanto con los semas de éste cuanto con su funcionalidad, y queda, por tanto, nominalizado.

& & &

Otra forma que reviste el proceso de negación, muy similar a la que acaba de señalarse, aunque presente ciertas variantes, es la que ofrece el poema O sépulcre, poema que doy como paradigma de una formulación común a un buen número de poemas.

Se trata, igualmente, del avance del texto hacia su desenlace a través de períodos de negación, sólo que en este caso la finalidad en virtud de la cual el texto se cons-

truye, resulta immanente a la propia negación. En el dominio temático, ello procura un fenómeno de tipo implicativo entre el proceso de ascesis (negación) y la finalidad textual, produciéndose una zona de confusión, por no decir de anulación, respecto del semantismo de aquella finalidad.

Valga, asimismo, como ejemplo, el poema phénix III. (No quiero repetir aquí las dinámicas por considerar que no se encuentran excesivamente lejanas en la memoria del lector).

& & &

Una tercera forma de negación viene dada por la propia antítesis y la estructuración dialéctica ya considerada. A una premisa se opone otra, habitualmente introducida por funcionemas de negación. Es el caso de phénix I, en donde a A se opone B, o no A, y digo no A porque en ésta, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>, A<sub>n</sub>, resultan negados en B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>, B<sub>3</sub>, B<sub>n</sub>, B viene introducido en el texto por "Ce n'est pas".

De la misma manera que en la primera formulación, "sans" estructuraba dos mundos semánticos con carga positiva y negativa, la negación contenida en la antítesis produce, igualmente, la estructuración de dos ámbitos con carga semántica positiva y negativa respectivamente. La síntesis, o tercer momento del poema, recupera los elementos regidos por



la negación, pero invirtiendo su signo, en virtud de una nueva oposición de orden sintáctico; a "ce n'est pas" se opondrá "C'est ce qui".

#### La doble negación

Es éste uno de los modos de estructuración textual que he venido señalando a lo largo de todo el trabajo de análisis. El comentario que hago ahora será, por lo tanto, breve.

Bajo el aspecto formal, esta responde al principio: "A", "no A", "no no A", teniendo "A" carga +, "no A" -, y "no no A" de nuevo +.

En el orden temático general responde a la fórmula: "Si tu ojo te escandaliza, arráncatelo" (6). Primera negación contenida en el hecho del escándalo, y segunda en el imperativo "arráncatelo", esto es, negación de la negación contenida en el primer supuesto. El resultado, o la finalidad hacia la que tiende la acción, es positivo: una visión parcial que procura la luz del ojo es sustituida por la visión total que proviene de la luz de la fe.

A este movimiento, incluido aquél que se origina por el imperativo, responde el texto en su trayecto hacia su desenlace último. Es éste uno de los motivos por los que tanto "désir" como "mort" resultan bivalentes, tanto en el dominio semántico cuanto en el morfológico. "Désir", negativamente considerado como uno de los componentes del "abis-

me", lo es de modo positivo en la medida en que tiende imperativamente hacia el fin último de esta poesía, siendo la fuerza que produce el dinamismo. El símil del ave fénix, del mismo modo que contiene la estructuración cíclica y el continuo recomenzar de este universo poético, es válido también en lo que atañe al doble semantismo del deseo.

"Mort" presenta una composición análoga. En sí misma negativa, resulta positiva como instrumento de purificación principal inscrito en la coordenada ascética: purificación a través de la anulación (espacio de la nada o del "Rien") mediante los semas de "mort".

La valoración estructurante de los distintos ejes responde, así, tanto al espacio en el que se inscriben los diversos sememas, cuanto a su funcionalidad.

#### La alternancia de los dos segmentos.- Descripción y reflexión.

Un nuevo aspecto evidenciado en el estudio de la dinámica viene dado por la configuración global de un espacio reflexivo en el que quedan subsumidos los restantes. Este espacio reviste diversas formulaciones sintácticas. Puede aparecer como una simple afirmación, puede tomar una formulación de tipo interrogativo, cabe que resulte una condicional, etc., pero todas tienen en común un virtúema de orden reflexivo.

Los textos presentan, de forma dominante, dos tipos

de segmentos, alternándose de acuerdo con el movimiento de "navette", considerado más atrás; segmentos reflexivos y segmentos descriptivos, con dominio de los primeros, en donde vienen a englobarse los últimos (7), en virtud del propio recorrido del texto.

En Songe el poema se abre con un funcionema verbal de orden reflexivo, que da paso a la descripción: "Il était rose, / Il occupait la moitié du ciel", para terminar volviendo al ámbito de la reflexión: "Et pourtant ta jeunesse était malheureuse".

Idéntica alternancia se produce en el poema Il n'y a pas besoin d'être roi de Jérusalem, en el cual el espacio reflexivo reviste ahora una forma interrogativa.

Mayor frecuencia de segmentación reflexiva se produce en Nous sommes loin de la macération. Ello, de acuerdo con el carácter de concreción e abstracción de los funcionemas adjetivales, responde a dos razones básicas. La primera estriba en que, como se vió en el análisis detallado de los poemas, no hemos abandonado nunca el campo de lo consciente; la propia exploración del semantismo del inconsciente se realiza desde aquél, pues el movimiento que se produce en la poesía de Jouve responde a una concepción previa que se actualiza, una vez y otra, de la misma forma que se actualiza el imperativo a través del cual ésta toma "carne textual".

En un segundo orden de cosas, ello se debe al proceso de nominalización que sufren determinados funcionemas adjetivales, como, por ejemplo, ocurre en la lexía compleja "le plus coupable c'est toujours notre plaisir", o en el verso "Notre scrupule est si vieux". Fenómeno de sobrecarga de substancia que sólo puede llevarse a cabo desde lo consciente.

El poema Juge éternel presenta inequívocamente esta alternancia de los dos espacios con dominio final del reflexivo a través del funcionema verbal "pense-t-il":

"Et la vie pense-t-il serait vraiment merveilleuse si"

La creación de espacios de orden reflexivo actualiza, en ocasiones, una forma explicativa; en tales momentos viene introducida por el relator "comme"; es el caso de una de las partes de Ariane poésie, o de versos del tipo: "mais non croyez pas qu'il aime comme autrefois".

Esta alternancia responde a una concepción de fondo de orden dual, en la que se encuentran todos los poemas de Jouve; dualidad que está en la base de la misma antítesis y del movimiento de "navette" que se ha señalado.

El hecho adquiere una expresión total en phénix I, donde se da un isomorfismo radical entre macrocosmos y microcosmos poético mediante la creación de un único espacio de orden reflexivo:

"Ce qui toujours pensera miroir concave du  
firmament"

Los referentes últimos de la poesía de Jouve se inscriben, por lo tanto, en este espacio. Y entiendo aquí por referente último el propio desenlace o punto final de la dinámica. Ello supone, necesariamente, la existencia de una fuerte carga conceptual en el fin por el que esta poesía se justifica. Carga conceptual que ha de pasar a configurar el espectro semántico de los sememas que integran el desenlace. Ello se encuentra en relación directa con la abundancia de procesos de nominalización que viene siendo señalada, pues lo conceptual incide prioritariamente sobre lo sustantivo antes que sobre cualquier otra función del lenguaje. Y cuando hablo de "sustantividad", no empleo el término en una acepción restrictiva: en el aspecto verbal, tan determinante en la poesía de Jouve, ello afecta a la substancia verbal y no a la función.

& & &

Vuelve a producirse aquí una nueva destrucción del pretendido misticismo de Jouve. En la poesía mística, la construcción de espacios últimos no es nunca de orden conceptual, sino eminentemente amorosos, y amorosos en la posesión. Valgan, como ejemplo, los cinco últimos cantos

del cántico espiritual, en donde no se encuentra un solo segmento reflexivo ni cabe indicar un relator que indique causalidad en cualquiera de sus formas, causalidad que en Jouve resulta pródiga.

"Gecémonos, Amado,  
y vamos a ver en tu hermosura  
al monte o al collado,  
do mana el agua pura,  
entremos más adentro en la espesura.

Y luego a las subidas  
de la piedra nos iremos,  
que están bien escondidas,  
y allí nos entraremos,  
y el mosto de granadas gustaremos.

Allí me mostrarías  
aquello que mi alma pretendía,  
y luego me darías  
allí tú, vida mía,  
aquello que me diste el otro día;

El respirar del aire,  
el canto de la dulce filomena,  
el soto y su donaire,  
con llama que consume y no da pena.

Que nadie lo miraba...  
Aminabad tampoco parecía...  
Y el cerco sosegaba...  
Y la caballería  
a vista de las aguas descendía... (8 )

No insisto más por creer que la comparación entre el fragmento de San Juan y los espacios últimos de los poemas analizados es suficientemente ilustrativa, por más que haya una similitud de tipo morfológico entre los modos del discurso poético. Obsérvese tan sólo la rotundidad rítmica que ofrece el poema phénix I respecto del temblor en el texto de San Juan, donde, al final de los versos, no hay hilación ni lógica explícitas, sino más bien una disolución, marcada por los puntos suspensivos.

Se hace difícil encontrar en la poesía mística el marcado contenido conceptual expreso que en los textos de Jouve presenta el semantismo de Dios, uno de los sememas en los que desemboca la dinámica y que, de esta forma, se encuentra comprendido en el espacio reflexivo.

#### Los procesos de nominalización

A lo largo de esta segunda parte se ha venido indicando, bajo diversos aspectos, un fenómeno de nominalizaciones sucesivas, sólo así se explica la fuerte carga actancial que revisten determinados sememas. Es ésta una de las cau-

sas por las que la poesía de Jouve contiene una gran dosis de hermetismo que hace difícil en primera instancia su lectura. He venido señalando y ejemplificando algunos de los casos más complejos de estos procesos de nominalización; no haré por tanto, una catalogación sistemática de ellos; surgen directamente en la lectura.

Por proceso de nominalización entiendo el hecho lingüístico en virtud del cual aspectos que no son nominales (como, por ejemplo, los verbales o adjetivales) pasan a ser substantivizados. (9 )

En la poesía de Jouve, estos procesos ofrecen un perfecto ejemplo de subversión lingüística, en su doble aspecto: en el de "verter" significaciones nuevas y, por lo tanto, creación de nuevos referentes, o, lo que es lo mismo, de nuevas realidades, y el de "destrucción de determinadas realidades lingüísticas". vamos a verlo más despacio.

Si la función verbal pasa a ser substantivizada perdiendo su carácter propiamente verbal, y lo mismo ocurre con la adjetival; si los relatores y determinantes resultan tener carga semántica, se produce un fenómeno de anulación lingüística por sobrecarga de substancia y se llega al signo vacío del lenguaje, momento a partir del cual puede empezar a verterse significaciones nuevas. En la poesía de Jouve, el fenómeno de negación no atañe sólo al orden temático y funcional, sino que afecta a la propia esencia del lenguaje y a su funcionamiento.



Esquemáticamente ahora, cabe representar este proceso:

$$FN \wedge FV \wedge FA \Rightarrow SL$$

La intersección de la función nominal con la función verbal y con la función adjetival da el signo lingüístico. En Jouve, por el contrario, tenemos el movimiento siguiente:

$$FN \wedge FN \wedge FN \Rightarrow SL \text{ cero}$$

Función nominal, intersección función nominal, intersección función nominal, da signo lingüístico cero, es decir, vacío de significado. Una vez que se ha llegado a la anulación, cabe hacer significar a la palabra en una dirección deliberada. Nos encontramos, pues, dentro de un meta-lenguaje.

Es ésta, a mi entender, una de las causas de la dificultad de la poesía de Jouve y, al mismo tiempo, quizá su mayor riqueza: la propia fuerza del lenguaje captada en su momento primario. Y ello es lo que, una vez más a mi entender, hace de Jouve uno de los mejores poetas del siglo XX francés. Todo en él pasa por un proceso de laminación previo, de forma que el resultado es casi indestructible. Nada hay en él vulgar, ninguna concesión en esa "agonía" por hacer de la palabra una encarnación. Resulta claro que, en la lectura de Jouve, la comodidad espiritual no tiene cabida.

La producción de nuevas significaciones ha de venir dada por los dos aspectos del signo lingüístico, significado y significante, y no sólo por uno de ellos. En la poe-

sía de Jouve, dado su planteamiento, el componente fónico desempeña una función semántica precisa, no dissociable del semantismo total de esta escritura.

No dispongo de armazón fonética suficiente para emprender un análisis de este aspecto, de forma que sólo puedo indicar el hecho de su funcionalidad semántica e indicar que tanto los procesos rítmicos cuanto las asociaciones y tensiones entre palabras se llevan a cabo mediante las líquidas r y l.

El mismo fenómeno de redundancia, esto es, de operar por acumulaciones sucesivas, que se ha observado en la dinámica, se repite ahora en el dominio fonético. En cualquier caso, si resulta arriesgado afirmar que la relación entre los dos aspectos del signo lingüístico no es aquí arbitraria ni convencional (10), sí cabe, en cambio, afirmar que su grado de arbitrariedad y convencionalismo tiende a cero.

& & &

El fenómeno de subversión lingüística que se ha estudiado antes conviene ponerlo en relación con el presente atemporal que he venido analizando. La poesía de Jouve está inscrita en el presente, y así los verbos pierden la función de movimiento que les es propia al sufrir el mis-

no proceso de substancialización. Cabe, pues, afirmar que, en la poesía de Jouve, el progreso es básicamente lingüístico. Pienso que es en esta dirección en la que hay que leer el título del trabajo de Marc Eigeldinger, "Jouve ou les hauteurs du langage" ( 11), aunque su contenido no responda plenamente a la interpretación que acaba de exponerse.

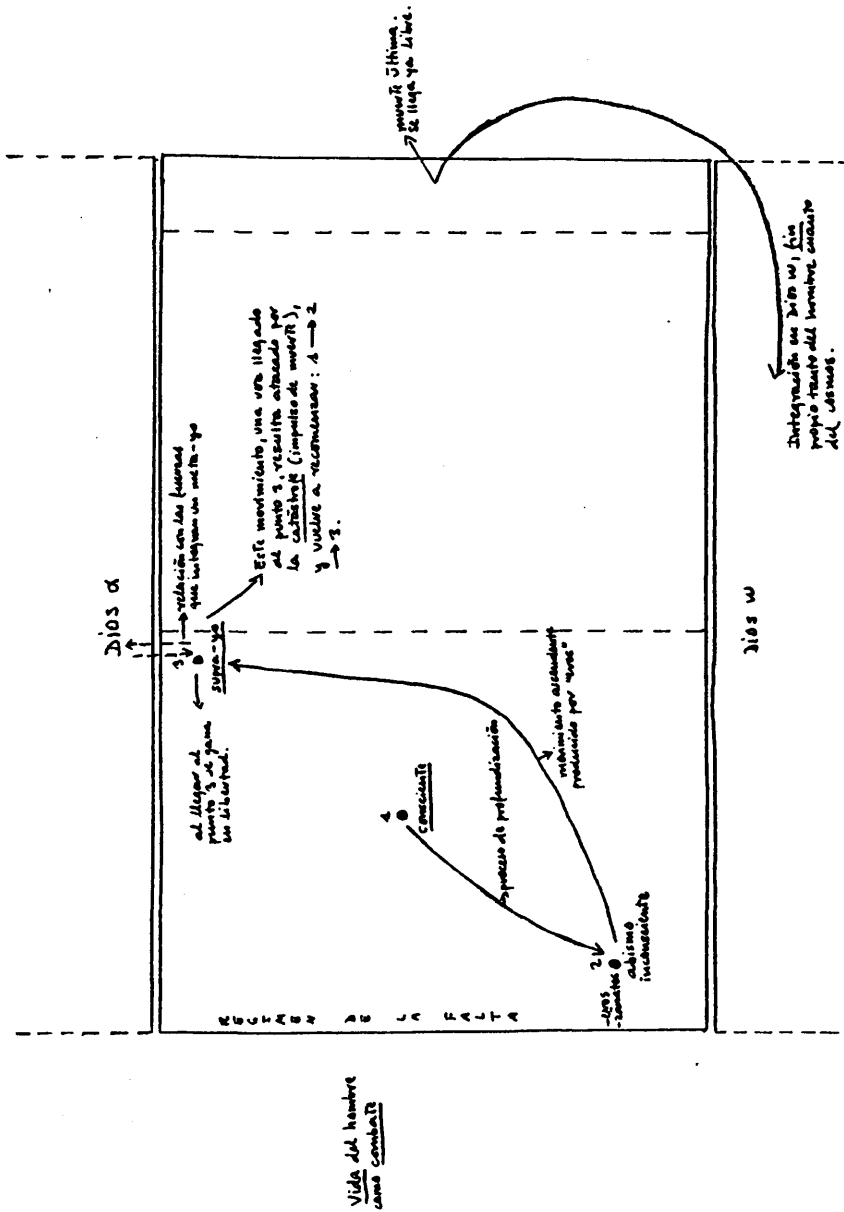
Creo ya llegado el momento de delimitar, de forma general, la dinámica de la obra de Jouve.

De acuerdo con el movimiento de análisis, podría efectuar una síntesis de la coordenada temporal y espacial; sin embargo, dado el valor actancial que en la poesía de Jouve cobran determinados tópoi, así como la riqueza del componente semántico que encierran, parece conveniente examinarlos en un capítulo aparte, y hacerlo relacionándolos directamente con el aspecto temático y la función semántica.

Reservo para el último apartado de la presente tesis la síntesis global de los elementos intertextuales y del meta-discurso ideológico.

No obstante, unos y otros están todavía cercanos a la memoria del lector, y no quiero sobrecargar a éste con una abundancia de datos que dispersaría la atención y le haría caminar por derroteros distintos a los que hemos venido siguiendo hasta aquí.

paso, pues, a dar un esquema global del movimiento que sigue la poesía de Jouve. En los esquemas que se presentan a continuación están ya incluidos los distintos espacios temáticos, así como parte del contenido ideal.



En el esquema que acabo de representar, esquema general a la obra poética de Jouve, el espacio de Dios está situado fuera del ámbito humano. Dios principio, Dios A, pre-existe, ocupando un espacio propio que resulta ser absolutamente ajeno a la dimensión humana en general y al existir histórico en particular.

Dios U es fin, fin último de todo lo creado. Hombre y cosmos se reintegrarán en Dios, al final del proceso, de modo natural, recuperando, así, su ser propio, pero, de este trayecto, Dios se encuentra ausente:

"Mais le verbe de Dieu retiré par mystère  
Est en soi et s'absorbe - douloureusement"

O, como ya hemos visto, imágenes del tipo:

"Le trou bleu du trône du ciel" (12)

El vacío dejado por la ausencia de Dios viene a colmarse con su contrario: el universo cobra espesor a través de la materia, como consecuencia directa del pecado:

"L'énorme nom du péché, apostème  
Le nierez-vous, sur quoi grandit le coeur de l'homme,  
Plus purulent par les mains inertes des machines  
O pleurs! se précipite sur nos têtes  
Et comme il est juste après que tous les âges  
N'ont pas su conquérir l'agneau promis au ciel  
L'énorme nom meurtrier et sans verbe  
Tombe du ciel! ou tombe le sang du ciel lui-même" (13)

El pecado está, de esta forma, en el origen de la vida humana. Ello nos remite directamente al problema del mal, cuestión que desborda el campo de estudio que me he asignado para esta parte del trabajo. Sin perjuicio de tratarlo en su lugar, esbozo ahora alguno de los problemas que implica. Por el planteamiento que viene evidenciando la dinámica, la cuestión del origen del problema del mal resulta insoluble. Marc Eigeldinger (14) sitúa el tema en la coordenada siguiente: "Faut-il chercher la source du péché dans l'homme ou bien en Dieu lui-même? Pour autant que les textes permettent de l'affirmer, il semble bien que Jouve se soit arrêté à cette deuxième solution".

En apoyo de su enjuiciamiento, Eigeldinger recoge uno de los pasajes de La Faute, texto con el que Jouve prologa la edición de 1937 de "Le paradis perdu":

"J'ai la connaissance entière de ma division. Mais cette division ne serait-elle pas de Dieu? Une si atroce condition, que je sois éternellement accusé en Dieu et coupable de la vie dont Dieu est l'origine, ne peut s'expliquer par la raison qui m'est ordinaire".

Para el propio Jouve la cuestión queda sin explicar, toda vez que admite el hecho, inapelable, de la radical culpabilidad del vivir humano. En cualquier caso, lo que interesa señalar, es el doble hecho de la ausencia divina por un lado, es decir, de una absoluta separación entre la

naturaleza y la gracia (15) como consecuencia de un primer pecado y, por otro, idéntica separación en el caso concreto del individuo. Lo histórico, tanto individual como colectivamente, se encuentra, pues, bajo el régimen de la Falta (16) o de una primera catástrofe, como dirá el propio Jouve (17).

Si es, pues, en el pecado donde se engendra la vida humana, de ello se derivan dos consecuencias de orden global: muerte y sexualidad (eros y zánatos). Muerte en tanto que se deriva directamente del hecho del pecado, del no ser de la existencia, y muerte en cuanto que cada acto de engendrar supone una repetición del primer pecado y, por lo tanto, una continuación del mismo. Descomposición y generación son, pues, las dos consecuencias principales y lo son de modo global, quiero decir que rigen la temporalidad humana, de forma que en cada acto del hombre resuenan las dos fuerzas como un eco siempre actualizado de una primera falta. La palabra no ha de escaparse a esta ley, que, por serlo, es general.

pero la naturaleza, aunque irremediabilmente dañada, no sólo se encuentra bajo el dominio de la Bestia. Si cabe hablar de "paraíso perdido" es porque se afirma que, previamente, existió tal paraíso. Luego, de la misma forma en que en el hombre habitan Eros y Zánatos, también habitan los principios contrarios. Y puesto que son contrarios, la vida se configura necesariamente como lucha; lucha entre los componentes de los dos mundos, y lucha entre éros y



zánatos, pues aunque ambos se den en el mismo campo sémico, resultan contrapuestos, en la medida en que generación y descomposición son antitéticos.

Así, pues, el mundo de la Falta, o mundo del hombre, se opone al mundo de Dios, produciéndose entre ambos una separación radical. La salvación no provenirá, por lo mismo, de Dios, que es, de acuerdo con la fórmula de Lutero, "el totalmente otro". Ha de darse en la propia lucha del hombre consigo mismo; también aquí se inscribe la tensión.

& & &

Hechas estas consideraciones en lo que atañe a la generalidad, paso al examen del movimiento del texto propiamente dicho.

Se origina en el consciente, como producto de un cambio, y se adentra en el abismo, es decir, en el fondo o espacio interior - admitidas las coordenadas espaciales - del psiquismo, lugar en el que radica la determinación animal y la culpabilidad inherente a una naturaleza degenerada. Este trayecto supone, pues, un movimiento de profundización que se efectúa mediante el imperativo. En su eje se inscriben las metáforas, con signo negativo, en torno a la negrura, la vegetalidad, la tierra, el agua, la descomposición, etc., y metáforas con referente intertextual del tipo del

dragón o la gran prostituida, así como todas aquellas con referencia en la materia.

Este espacio, en la terminología freudiana compartida por Jouve, no es otro que el subconsciente. Las dos fuerzas que lo constituyen responden a los dos principios considerados hace un instante: impulso de muerte (descomposición) o zánatos, y dinamismo libidinal (generación) o eros.

Las dos fuerzas, en tanto que integrantes del abismo, son negativas de modo absoluto, y se encuentran enfrentadas entre sí en la medida en que si una conduce a la paralización, la otra es movimiento, en que si una tiende a la destrucción de la vida, la otra la genera.

Por lo tanto, proceso de adentramiento en la interioridad psíquica y exploración consciente del magma material. A la determinación de muerte o negación, se va a oponer la propia negación, respondiendo al principio de "doble negación" estudiado páginas atrás. Se inscriben aquí todas las formulaciones metafóricas que dan cuenta de la bivalencia de "zánatos"; se trata de la temática del sufrimiento y la "nada" con valor de purificación; el valor actancial del "verdugo" y de la "noche oscura del alma", que refuerzan el componente religioso en su dimensión ética. Tales formulaciones ya contienen en germen el proceso de salida.

Si hasta el presente se ha considerado un movimiento de interiorización y de descenso, ahora tiene lugar un proceso de salida, que contrapone el punto más alto de la vertical a lo abismático. Este movimiento de salida y recorrido hacia un espacio determinado como "sur-moi", se lleva a

cabo mediante la doble valencia del "eros", única fuerza considerada por el metadiscurso del autor capaz de ganar altura y transcender, al tiempo que, por su ser propio, está precisamente en tensión hacia el punto más alto de la vertical.

Se inscriben aquí todas las metáforas referentes a la topografía montañosa, al vuelo, a la cima y a la luz pura, así como todas aquellas que respondan a un movimiento ascensional.

El término "sur-moi" debe entenderse, dentro de la concepción freudiana, como el punto más próximo al origen, donde los primeros hombres se imponen un sistema de censura. No obstante, su significación se enriquece al considerarlo de modo más general, como "meta-yo", es decir, espacio en el que se producen fuerzas superiores a lo humano estrictamente considerado, como puede ser el caso del ángel, figura que aparece con no poca frecuencia en la obra de Jouve.

La llegada a este punto o "sur-moi" presenta una doble faceta; por un lado, se trata del punto más próximo al espacio de Dios; por otro, es el más cercano al origen, es decir, al momento en el que tiene lugar la catástrofe.

De esta forma, cada vez que se efectúa este movimiento, se gana en libertad. Este es, pues, y en frase de Jouve, "el carácter eminentemente espiritual de la poesía" (18), o lo que es lo mismo, su poder de salvación. Frente

al imperio de la muerte y la continua irrupción de la catástrofe en todo el ámbito del cosmos, el poeta, en virtud de este preciso movimiento, no sólo cumple una función salvífica (liberadora), sino que resulta ser "el creador de los valores de la vida" (19)- vida opuesta a la acción de la muerte, del mismo modo que, en la vertical, la cima se opone al mismo -.

& & &

Hasta aquí he considerado un primer movimiento en la poesía de Jouve. Una vez llegados al punto más alto de la vertical, el movimiento debiera detenerse; la arquitectura semántica de la obra de Jouve está perfectamente delimitada.

Sin embargo, una nueva irrupción del impulso de muerte, unido a un nuevo acto de engendramiento que actualiza la catástrofe, destruye la edificación, y el movimiento vuelve a comenzar produciéndose una estructuración cíclica que sólo concluye con la extinción del movimiento, la muerte, a la cual, de acuerdo con el planteamiento conceptual de Jouve, ha de llegarse ya libre, y por la que tanto el hombre como el cosmos se reintegrarán en Dios, su fin último natural.

- (1) Ver en En Miroir el valor actancial del verdugo interior
- (2) Cf. la concepción platónica de Eros en El Banquete
- (3) En el sentido que Bachelard otorga a este término. Cf. Les Structures...
- (4) Cf. Les Structures...
- (5) Cf. Les Noces, p. 19
- (6) G. Durand, en Les Structures..., propone este mismo ejemplo a la hora de estudiar el fenómeno de "doble negación"
- (7) Cf. la voz segmento en el léxico. El término se aplica habitualmente a la narración. En nuestro caso, el término segmento quedará delimitado como "secuencia del discurso, tanto de la poesía como de la prosa, con valor funcional, que compone un texto". Suelen distinguirse tres tripos de segmentación: Narrativos, reflexivos y descriptivos. No hay inconveniente alguno en admitir las tres formas en el discurso poético. Cada texto actualizará los que en ese momento resulten pertinentes. Los segmentos de orden narrativo desempeñarán un cometido de carga funcional distinta, en relación directa con el tratamiento que se otorgue a la coordenada temporal. En mi análisis, al quedar la temporalidad fundamentalmente sumida en lo espacial, emplearé con preferencia la fórmula "espacios descriptivos y narrativos". No obstante, puesto que algunos poemas analizados presentan un claro referente temporal con independencia de cualquier otro, será necesario examinar la función narrativa llegado su momento (cf. "segmento" en Barthes)
- (8) S. Juan de la Cruz. Cántico Espiritual, Cantos 35, 36, 37, 38 y 39
- (9) Véase en el léxico la voz "proceso de nominalización"
- (10) Ver a este respecto el esquema de los modos indirectos de conocimiento trazados por G. Durand en L'Imagination Symbolique, Paris, P.U.F., 1968, p. 15
- (11) M. Eigeldinger, "Jouve et les hauteurs du langage", en Poésie

et Métamorphoses, La Baconnière, Neuchâtel, 1973

- (12) El subrayado es mfo. Vl. I, p. 198
- (13) Gloire, 1940. "La chute du ciel"
- (14) M. Eigeldinger, "Formule spirituelle de la poésie", en Pierre Jean Jouve poète et romancier, p. 105, La Baconnière, Neuchâtel, 1946
- (15) "Il est facile, en fait, pour un incroyant, de donner sens sinon lieu à l'expérience de transcendance des mystiques du christianisme; facile étant donné l'évidence que la parole gît, depuis la Renaissance en tout cas, dans le tombeau conceptuel, de comprendre sinon d'attendre l'effet de la Grâce, qui ranime; et par suite même, j'y reviendrai, naturel d'assumer une certaine idée de la faute. Mais il ne lui est pas donné pour autant de pénétrer d'emblée la raison pour laquelle un poète, homme ouvert comme par instinct à la richesse des mots -aux différences, à la richesse du monde- peut percevoir, peut respirer, dirait-on, la corruption dans tout ce qui est nature, jusqu'à imaginer la séparation radicale de celle-ci et de ce qui vient de la Grâce. Yves Bonnefoy. "Pierre Jean Jouve", en Pierre Jean Jouve. Cahiers de l'Herne, p. 60-61. Paris, 1972
- (16) Sobre el arquetipo de la "Souillure", ver P. Ricoeur, "La symbolique du mal", en Finitude et culpabilité, el capítulo específicamente dedicado a su estudio
- (17) "Inconscient, spiritualité et culpabilité", prólogo a Sueur de sang
- (18) Cf. Commentaires
- (19) Ibid.

358

CREACION DE UN UNIVERSO IMAGINARIO

Coordenada temporal

En este capítulo se trata de examinar cómo es percibida la temporalidad en la obra poética de Jouve. Para intentar delimitarlo operaré conjuntamente en el sintagma y en el paradigma.

La temporalidad reviste en Jouve tres formas distintas que, por necesidades operativas, conviene diferenciar. De un lado se encuentra la referencia al tiempo de manera explícita y concreta como un archisemema que construye su campo sémico propio. Este es el aspecto del que voy a ocuparme en el presente capítulo.

Por otro lado, nos encontramos con el fenómeno, claramente significativo a la hora de examinar cómo está configurada la imaginación poética de Jouve, de una conclusión de lo temporal en lo espacial, de manera que el tiempo resulta espacializado. Trataré, pues, este fenómeno, en el estudio de la coordenada espacial.

Un tercer aspecto viene dado por el tiempo de la escritura, tiempo que he venido considerando en el capítulo anterior.

Al no existir un devenir temporal propiamente dicho, la poesía de Jouve se encuentra en un tiempo cero, que re-



sulta fijo en el presente de la escritura. De forma análoga, el presente del acto de escritura va a coincidir con el aspecto temporal que analizo ahora a través de un fenómeno de circularidad.

En efecto, si el pasado está reactualizado una vez y otra mediante los imperativos, y en la progresión (futuro) se alcanza el origen (pasado), el devenir temporal se hace circular con un dominio pleno del presente. El aspecto temporal de lo verbal se desplaza hacia lo espacial (lugares en los que, dentro del círculo temporal, éste se encarna), y se substantiviza.

Pero ello lo he señalado ya en distintas ocasiones. Ahora sólo quiero indicar que ese proceso circular y, por lo mismo, fijo en el presente, quedaría roto en el momento en que interviniera un tercer factor, de forma que la experiencia de Jouve, de inmanente (la línea que representa el devenir del yo se cierra sobre sí misma), resultaría transcendente; en tal punto se produciría un progreso efectivo, rompiéndose la circularidad y entrando el yo en posesión de aquello a lo que tiende.

De nuevo encontramos aquí otra razón que destruye el pretendido misticismo de Jouve. En su poesía, ni Dios se une al hombre -al resultarle vedada cualquier acción sobre la naturaleza-, ni el yo se abre verdaderamente a Dios, sino que, por el contrario, se cierra sobre sí mismo. Y una religión carente de mística se convierte en simple moral o en mera ética.

De cualquier forma, antes de empezar un análisis sistemático de la percepción temporal en la poesía de Jouve, quiero resaltar el hecho, que surge de la consideración de la dinámica, de que, en ésta, el tiempo no es móvil, sino permanente. Aunque por razones en parte distintas, la concepción Jouviana del tiempo es análoga a la de Baudelaire (1).

& & &

"Au commencement de tout devenir est l'obstacle. Tout action, tout "drame" est nécessairement promu par un "oposant" qui fait pièce à la forme thématique initiale. Tout aurore de pensée -et à plus forte raison tout aurore de pensée pure, c'est-à-dire imaginaire- est manichéenne" (2)

El haber escogido estas líneas de Gilbert Durand para comenzar el estudio de la coordenada temporal se debe a que nos introducen de lleno en la cuestión que se va a analizar. En efecto, dentro del capítulo anterior hemos visto cómo la poesía de Jouve responde a un movimiento "dramático" puro. Ello tiene su causa en el origen. El devenir temporal es la consecuencia directa de la "caída" o de un primer pecado,

de forma que presentará siempre un signo negativo radical,  
en oposición al positivo que ofrecía el estado anterior,  
irremediablemente perdido.

De la irrupción en ese estado de una fuerza contraria:

"Et par le dernier art on résista au monstre au dieu  
bavant l'écume froide" (3)

surge un nuevo estado (opuesto a "dernier"), que se caracteriza por la privación. El tiempo humano está, pues, dominado por la culpa. La "aurora" marca, así, el tránsito de un mundo a otro, y en la medida en que introduce el tiempo humano, será percibida negativamente. Cabe, afirmar, que todos los aspectos negativos de la poesía de Jouve están ligados a la temporalidad y a la culpa contenida en ésta.

El valor actancial de la "aurora" es análogo al del nacimiento, en tanto que los dos introducen la temática de lo histórico. Ambos expresan, asimismo, la falta y la vivencia de la culpa que de ella procede:

"La faute est l'enfant qui dort sous ses linceuls  
Repliés et criants. Elle a mille pensées" (4)

& & &

La temporalidad reviste en Jouve un segundo aspecto, consecuencia directa del primero.

"Le symbolisme fondamental du péché exprime la perte d'un lien, d'une racine, d'un sol ontologique" (5).

La caída rompe, efectivamente, una ligazón, pero instala otra: el tiempo. El vínculo que liga los distintos aspectos del nuevo estado va a ser, precisamente, la vivencia de la temporalidad. El tiempo se presenta en primera instancia como trama. En un segundo momento se darán los símbolos, derivados del primero, de la atadura temporal, el encadenamiento, etc. A esa primera conciencia de la trama, y a la angustia que produce la ligazón a la nueva realidad, se combatirá mediante el corte (en toda la amplitud de su espectro simbólico), que produce una forma distinta de dolor.

La moderna psicología ha querido ver en el fenómeno de la "trama", la vinculación con la madre y la vuelta al origen -en la ortodoxia freudiana-, o con el aspecto regresivo libidinal (Jung), pero no son los sustantivos los que en este caso nos interesan, sino la verbalidad del "estar vinculado". La negatividad del tiempo en Jouve proviene, ante todo, de la sustitución, como consecuencia de la falta, de un vínculo por otro, y, en segundo lugar, de la vinculación forzosa que se produce en el nuevo estado, consideradas ambas de forma radicalmente negativa, y siendo la segunda una expresión de la primera. Para Jouve, la nueva existencia es indisociable de la ligazón temporal, que la sustenta, la penetra y la envuelve.

A este respecto, Gilbert Durand (6), apoyándose en Eliade, afirma:

"Tout appel au Souverain céleste se fait contre les liens, tout baptême ou illumination consiste pour l'homme à "déliar", "déchirer" les liens et les voiles d'irréalité (7), et comme l'écrit Eliade, les situations temporelles (...) "s'expriment par des mots clefs qui contiennent l'idée de liage, d'enchaînement, d'attachement". Le complexe du liage n'est donc qu'une sorte d'archetype" de la propre situation de l'homme dans le monde". Nous pouvons donc affirmer que dans cette perspective du Régime Diurne, dualiste et polémique, la souveraineté revêt les attributs du déliage plutôt que ceux des liens".

El espacio de lo sobrenatural encarnará, así, los atributos del "corte", al que se hizo mención antes. Sin embargo, a la hora de examinar la percepción de la temporalidad y la consiguiente cadena metafórica que produce, lo que prioritariamente interesa no es el fenómeno del encadenamiento, sino el de "liage", que es el que origina las subsiguientes cadenas simbólicas y que, de esta forma, se muestra como la propia esencia de la temporalidad.

En la poesía de Jouve ello ocurre cuando se produce una totalización de lo temporal, de forma que no hay propiamente devenir, sino que el tiempo, en virtud de tal fenómeno de totalización, es concebido como permanente. Y

puesto que no hay sucesión temporal, sí, en cambio, ha de producirse una virtualización sucesiva de los distintos espacios en los que ésta queda comprendida. El tiempo está, así, asociado a cada uno de tales espacios, resulta contenido en todos ellos y, lo que es más importante, vincula unos con otros formando la trama histórica. Si, por ejemplo, la muerte, en su componente negativo, es isomorfa de la mujer y ésta del color rojo o de la ciudad, y cada uno de ellos lo es entre sí, ello se debe, fundamentalmente, a que cada uno de estos sememas tiene un referente común con los otros en virtud del cual puede efectuarse la relación; el tiempo, contenido en todos.

El primer componente de la temporalidad va a ser, por lo tanto, el tejido, la textura. Y aunque sea derivar hacia otro aspecto, ¿qué es un texto sino una "textura"?

De forma muy concreta, todos los complejos metafóricos en cuya base se encuentre el semema "hilo", bien como semantema específico, bien como virtutema, tienen por referente la temporalidad.

Lo acabamos de ver en:

"La faute est l'enfant qui dort sous ses linceuls repliés et criants" (...)

Más adelante, en el volumen II:

"Monde en ruine et sales langes" ( 8 )

Y si bien el funcionema "ruines" no tiene, al encontrarse aislado en nuestro ejemplo, una referencia temporal concreta, si lo remitimos a la "catástrofe", o a ese primer pecado, su significación temporal queda actualizada. El catalizador "ruine" con referencia en la historia, presenta en Vigny idéntica funcionalidad (9).

La referencia a la muerte y, por lo tanto, al tiempo, ofrece el mismo componente metafórico a través del tejido:

"Eaux vertes, dentellles furieuses de la mort" (10)  
asociada, en esta ocasión, al agua y a la espuma; lo veremos despacio más adelante.

El componente "manteau" procura idéntica referencia histórica:

"O manteau de la mort mémoire de mon sang" (11).

No obstante, la formación de metáforas con significación temporal primaria a través del tejido, ofrece un caso muy concreto en "le linge":

"Le linge ouvert en deux où je suis né" (12).

En efecto, "le linge", por un fenómeno de metonimia, resulta estar en la base de una serie de cadenas metafóricas con referente en el tiempo. Su primer sema es "tejido", y su segundo "blancura". Los dos nos interesan. Sobre el primero estoy ahora trabajando. El segundo pasará a formar parte del espectro semántico de la luz contenida en la

aurora y el alba; lo veremos al esbozar una morfología de la "Falta".

"Le linge" está asociado al tiempo a través del nacimiento y de la muerte. Una tela blanca recibe al niño recién nacido y un sudario blanco envuelve al cadáver; está, por tanto, asociado al tiempo humano en su principio y en su fin. De este modo;

"Le linge enferme le noyau de l'homme  
L'enfant et le mourant sont portés par le linge  
Sur le blanc linge est le babil obscène de la pensée  
Au linge sont remis les membres très anciens  
Las de branchir, mais cuirassés de linge  
Et ceinturée la femme recommence au linge  
Immobil pli muette destinée" (13).

Tenemos aquí los tres polos centrales ("le linge enferme le noyau de l'homme") del dinamismo temporal en Jouve:

- . el origen, "l'enfant (...) membres très anciens"
- . El mandato: "et ceinturée la femme recommence au linge"
- . el fin: "immobil pli muette destinée".

La referencia temporal de los versos viene dada por el tejido.

Un fragmento de Marcel Proust (14) que ha llamado poderosamente la atención de diversos autores (15), junto con otro paralelo en A la recherche du Temps perdu, por la riqueza metonímica que encierra, sitúa el problema del origen



de la vida dentro de la misma coordenada:

"Aussi je ne comprenais pas comment ce petit lavoir (...) pouvait être les sorces du Loir. Mais l'absence de tout rapport entre (le Loir) et ce petit lavoir au bord duquel traînent tout le temps des linges auxquels on me défendait de toucher me rendait ce lieu plus que mystérieux et lui donnait mieux ce caractère incompréhensible qui devait être attaché à l'origine d'une vie naturelle" (47).

Para el niño Marcel Proust, el "lavoir" presenta el mismo carácter misterioso que ofrece el nacimiento de la vida, el cual se efectúa en el texto mediante la conjunción tejido-agua.

En Du côté de chez Swan, la conjunción textura-agua producirá un fenómeno de metonimia signifiante del acto de escritura perfectamente analizado por Lejeune (48).

& & &

En Jouve, el tiempo humano, es decir, lo histórico, está fuertemente sexualizado. Lo hemos visto en el trabajo de análisis y lo volveremos a ver ahora con más detenimiento a través, precisamente, del fenómeno de "liage".

Afirmaba antes que, de modo muy concreto, todos los

componentes metafóricos en cuya base se encuentre el semema "hilo", bien como semantema específico, bien como virtutema, tienen su referente en el tiempo. Por "hilo" no hay que entender exclusivamente este semema, sino que deben tenerse en cuenta todos aquellos semas que configuran su espectro sémico, como, por ejemplo, "pilosidad", "fibra", etc., es decir, todos aquellos elementos que supongan "ligazón". Por una sencilla operación semántica, el semema "cadena" puede ser isomorfo de "tejido" en virtud del semantema específico "ligazón", configurando uno y otro un archisemema "tiempo".

La referencia temporal del tejido la he ido analizando en "le linge" a través de su relación con la muerte y el origen. El tejido pasará a ser ahora un signo metonímico de la sexualidad en su referencialidad temporal.

Continuemos con el mismo ejemplo: "le linge".

Si en el texto de Proust que citamos antes el origen de la vida está catalizado en torno a este semema, los amores de Albertine ofrecen idéntico fenómeno:

"... Aimé me disait avoir appris d'une petite blanchisseuse de la ville qu'Albertine avait une manière particulière de lui serrer le bras quand celle-ci lui rapportait le linge" (49).

Se produce, pues, una ensoñación de lo sexual, cuyo productor semántico es el tejido, actualizado, en este ca-

so, en "le linge".


Siguiendo con nuestro ejemplo, el tejido resulta en Proust asociado a lo líquido, sólo que lo líquido sufre un paulatino proceso de feminización. De nuevo me valdré del trabajo de Roasco para examinar tal proceso:

"Au cours de son enquête sur la vie secrète d'Albertine, le héros de la Recherche apprend qu'elle allait se baigner avec une petite blanchisseuse et ses amies soit au bord de la mer à Nice soit au bord de la Loire en Touraine (...). Il semble donc y avoir une sorte de progression logique selon laquelle cette eau se féminise jusqu'à rejoindre paradoxalement la mer" (20).

Si volvemos al pasaje de Textes retrouvés citado antes, veremos que "les sources de la Vivonne" son comparadas a la entrada del Infierno, Y comenta Roasco:

"Les Enfers sont le lieu des rencontres tant souhaitées, mais forcément pénibles, avec les morts, surtout avec la mère morte" (21).

Nuevamente encontramos la conjunción tejido-muerte, pero ampliada ahora a la siguiente:

tejido-agua -->	muerte-sexo
	
Infierno	Madre muerta

Una de las múltiples descripciones que en la Recherche

se da del infierno, vuelve a actualizar el componente marino introduciéndonos en una serie de presencias nuevas de gran riqueza semántica: la sangre, la ciudad y la negrura:

"Dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang" (22).

El isomorfismo de todos estos elementos, así como del movimiento descendente contenido en la entrada del infierno y en "cité souterraine", dentro de su referencia temporal (origen-sexo-muerte), es cosa que se produce igualmente en Jouve

Bajo otro punto de vista, "le linge" resulta ser un signo metonímico del sexo ligado a la ruptura de la virginidad, la menstruación y el nacimiento, y ello en virtud de la conjunción tejido-sangre (agua). A este respecto, Gilbert Durand afirma:

"Les menstrues sont en effet souvent considérées comme les suites secondaires de la chute. On aboutit ainsi à une féminisation du péché originel qui vient converger avec la misogynie qui laisse transparaître la constellation des eaux sombres et du sang. La femme d'impure qu'elle était par le sang menstruel devient responsable de la faute originelle" (23).

Es, precisamente, a través de este proceso de feminiza-

ción, por donde discurre la fuerte carga sexual que en la poesía de Jouve se atribuye a la percepción del tiempo.

Ello explica, igualmente, que la referencia a Gomorra en la obra de Proust tenga otra dimensión que la meramente convencional.

Durand quiere ver en este hecho una eufemización de la angustia ante lo temporal y la muerte, procedente de una transferencia "d'un archetype de type jungien, donc collectif (determinación temporal), à un incident traumatisant de type freudien, donc purement individuel (24) (feminización igual a eufemismo de la angustia ante la muerte). En esta misma dirección, en su trabajo sobre la imaginación simbólica en la obra de Raymond Russel, Eugenio de Vivente, citando a Gilbert Durand, afirma:

"La carne, ese animal que vive en nosotros, nos lleva siempre a la meditación sobre el tiempo. Y cuando la muerte y el tiempo sean combatidos en nombre de un deseo polémico de eternidad (25), la carne en todas sus formas, especialmente la carne menstrual que es la femineidad, será temida y rechazada como aliada secreta de la temporalidad y de la muerte" (26).

Dentro de la feminización de lo temporal y en conjunción con el arquetipo de "liage" y la trama histórica, se nos presenta el espectro semántico de cabello y los complejos metafóricos que origina. (Conviene recordar que el cabello presenta el sema "hilo" analizado anteriormente, Cabe, así, examinar la referencia temporal de lo sexual efec-

tuada a través de la cabellera, en la medida en que ésta forma parte del complejo semántico "tejido". No he querido, por tanto, estudiar separadamente el cabello y el tejido, sino que los trataré juntos por tener ambos una misma funcionalidad; la referencialidad temporal del sexo.

Gaston Bachelard analiza ya el simbolismo del cabello en conjunción con el agua dentro del complejo de Ofelia (27). La referencia temporal que se produce en esta conjunción Bachelard la efectúa a través del movimiento contenido en la onda. Durand, quien incorpora los análisis de Bachelard respecto de este punto, da un paso al mostrar la paulatina feminización del cabello, que llegará a convertirse en Occidente en "l'apanage du sexe féminin" (28).

En lo tocante a este punto, cabría multiplicar las citas (29). La literatura española abunda en ejemplos:

Niña en cabello

"Vos me matásteis

Vos me habéis muerto" (30)

("Niña en cabello", igual a soltera)

Tençao

Cabelos, los meus cabelos,  
el rey m'enviou por ellos!

Madre, que lhis farey?

- Filha, dade-os a el rey

- Garcetas, las myas garcetas,  
el rey m'enviðu por elas!  
Madre, que lhis farey?  
- Filha, dade-as a el-rey" (31)

O los versos de Juan de Linares, en donde se produce una asimilación completa entre cabello-mujer; "trenza" igual a doncella:

"-Gil, ¿por qué no sigues trenza  
de amores, pues hay virtud?" (32)

Y dentro del ceremonial religioso, cuando la monja toma el hábito blanco, se prescribe el corte del cabello.

"Mal haya quien os caso  
con tal velado  
pues en él tan mal se emplean  
vuestros años" (33).

Sin embargo, ni Bachelard ni Durand efectúan la relación temporal del cabello en virtud del arquetipo de "liage", aunque Durand lo haga de modo marginal al cifrar tal relación en la sangre menstrual (34).

El pelo es, biológicamente, un signo secundario del sexo, del mismo modo que, por contigüidad, cabe que lo sea el tejido, pudiendo darse la aparente paradoja de que el tejido sea un equivalente de la desnudez total:

"Fourmillante d'espace et d'espace et de nuit

C'est ici qu'elle fait tomber ses fracas

Manteaux et nudités profondes

C'est ici que tout naît" (35 )

Por otro lado, existe una funcionalidad común entre los dos componentes, en cuanto ambos cubren, desempeñan un cometido de cobertura, de "voilement", que implica una actualización sémica muy concreta de múltiples resonancias, así como su contrario, le "dévoilement" . Ello está ligado al valor actancial de la vista y a la percepción sensorial del sexo mediante la mirada como sentido dominante. (Lo veremos en el estudio de las formas de conocimiento sensorial).

En este punto las citas podrían multiplicarse. Aduzco tan sólo el poema O sépulcre, en el que todo el texto gira en torno a

"Et n'ayant plus je vois"

dentro del valor purificador de la noche y la negrura.

No es, en modo alguno, cosa infrecuente en la iconografía dominada por motivos literarios, que la cabellera ejerza idéntica función de cobertura. En esta dirección cabe citar por su representatividad -y ciertamente no por su calidad-, La Venus de las pieles (36 ), piel que es en sí sexual y piel que cubre.



La confluencia cabello-tejido se da de forma eminente en La Chevelure (37), de Baudelaire. La mayoría de los complejos metafóricos que en el poema se producen tienen su base en el tejido:

"O toison, moutonnant jusque l'encolure!  
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!  
Extase pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!"

con idéntica referencialidad temporal;

"Des souvenirs dormant dans cette chevelure"

Todos los elementos que hemos venido viendo hasta ahora en relación con el tiempo -nocturnidad, movimiento de descenso, componente marino...- están contenidos en el poema de Baudelaire. Junto a ellos aparecen otros -olor, luz, calor- que nos irán surgiendo de igual forma conforme vayamos avanzando en este estudio. Veámoslo:

"O toison moutonnant jusque l'encolure!  
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!  
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!"

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,

Fit dans tes profondeurs, forêt aromatique!  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

J'irais là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;  
Fortes tresses soyez la houle qui m'enlève!  
Tu contiens mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur  
Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé!

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'énivre des senteurs confondues  
Le l'huile de coco, de musc et du goudron

Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde

Sémera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à long traits le vin du souvenir?

El poema de Baudelaire, dada la riqueza de elementos que contiene, nos servirá, pues, de paradigma. Presenta, además, de los actantes ya considerados, la temática vegetal, del viaje, el aspecto progresivo de la libido, el valor actancial de la luz pura, la apertura y el calor; la circularidad espacial, el simbolismo de la crin, el desierto y la sangre.

& & &

De acuerdo con lo que se ha ido examinando, el cabello o pelo es un signo secundario del sexo y, en consecuencia, sexo por metonimia. Volvamos sobre ello.

Conjunción cabello - sexo

"La toison du sexe" (38 )

"Mais sa toison sincère et sombre disait mieux  
la fatale puissance accordée à ses hanches" (39 )

(El componente "toison" lo encontramos, asimismo, en La Chevelure).

Cabe incluir aquí todas las imágenes, de contenido fuertemente sexual, que se producen en torno a lo "frisé"; haré una sola cita, en la que puede apreciarse de modo directo la referencia temporal, para no sobrecargar este inventario;

"Le grand sexe d'écaille est de ce même noir  
Pareil en toute femme et de forte frisure  
Bête où s'apprête un corps de collines lilas  
Toujours le même après le debout de l'histoire" (40)

Dentro de la ensoñación de las ruinas, el sexo pasa a ser "duvet", del mismo modo que en La Chevelure encontrábamos "sur les bords duvetés de vos mèches tordues";

"J'aurai voulu marcher longtemps parmi les ruines  
Et découvrir son corps toujours ensanglanté  
Qui transpire à la transparence de la lune  
Effort toujours de la chaleur et du duvet" (41)

(Y nuevamente encontramos en Baudelaire un componente común; el calor -d'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur"-

"Rose pourpre à tout le monde  
Tu étais désunie, ô femme à cheveux courts,  
Jupe sur les genoux, jambe en soie indécente" (42)

.....

"Les plaisirs de la nuit sont accompagnés  
Dans la teinture comme une tulipe de sang  
La peau luit, les systèmes pileux, membres coupés  
De l'amour éparpillé sur des étagères" (43 )

No cabe eludir la mención a la sangre y al color rojo sanguinolento, cosa que también nos apareció antes y que vuelve a surgir en La Chevelure a través del vino:... "et la gourde / Où je hume à longs traits le vin du souvenir?". A este respecto cabe citar también el poema de Baudelaire Les Rijoux:

"Comme le foyer seul illuminait la chambre  
Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir  
Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre" (44 )

El propio texto de La Chevelure ofrece un componente nuevo en esta conjunción pilosidad-sexo. Se trata del simbolismo libidinal y mortuorio del caballo, estudiado ya por Jung (45 ). En el poema de Baudelaire, acompañado de dos determinantes de temporalidad ("longtemps", "toujours"), encontramos la metáfora "ma main dans ta crinière lourde". En Jouve, el simbolismo del caballo a través de la crin se cifra en la conjunción "éros-tánatos":

"Frémissement du cheval de la mort  
Il cède à la tentation de la bouche noir  
Inférieure et intime et du regard de plâtre  
Et du jeu de courtines, sexes, jambes et bras" (46 )

. . . . .

"Délivré des dents et crins de la femelle" (47 )

O asociado al componente calor y acompañado de un nuevo determinante temporal;

"Et la crinière des cheveux sur tes yeux creux  
Comme jadis sous le plaisir étaient ces yeux  
Redoutable cavale mouillé par la sueur  
La plus douce du monde!" (48 )

La relación cabello-sexo puede también establecerse a través del color púrpura o del arrebol;

"Etablie sur le coeur un sphinx à long cheveux  
Te fait mal assombri sombrant la forme altière  
Gonflement de désir sexe pourpre des dieux  
Surgi bas dans tes seins épris de lumière" (49 )

Así como a través de la cabellera inflamada de luz por el sol poniente y el oro rojo;

"Celle qui fut aimé aux vastes chevelures  
Or rouge..." (50 )

. . . . .

"O face blonde et qui sur cette terre  
Vécut auréolée de cheveux d'or flamboyants  
O corps immense et qui sur cette terre  
A porté le buisson le plus rouge et ardent" (51 )

Fenómeno que se produce igualmente en Mallarmé y que ha sido perfectamente estudiado por J.-P. Richard (52 )

De manera análoga, la ensoñación del pelo sirve también para presentar un determinado retrato femenino;

"Alors on vit sur une Grève à peine veste

. . . . .

... marcher l'amphore

Dont la base est d'un poil profond et le col gras  
C'était Sara" (53 )

Finalmente, la conjunción pelo-sexo se halla ligada al abismo y al movimiento de descenso ya señalado;

"Constant abîme de chair rare! Constant regard des  
plus

longs cils" (54 )

. . . . .

"Des cuisses, des cheveux, cette femme est plon-  
geuse" (55 )

Y si el pelo es un signo secundario del sexo, también es tejido en tanto que forma parte del espectro semántico de éste. Cabe estudiar, así, la

#### Conjunción tejido-sexo

"Ah laissons les manteaux et murs

Mes beautés mes couleurs charnels" (56 )

. . . . .

"Elle s'éveille et jette une odeur animale  
Aux bijoux faux près de sa main terrible  
A l'andrinople rouge et aux derniers sursauts  
Du lit de son sommeil  
Et elle entend déjà taper les machines  
Sur elle, sur la peau  
Qu'une sale jouissance nocturne a voulu distraire"(57

(Y conviene resaltar aquí tanto el hecho de lo fibroso en  
"andrinople" cuanto su color intensamente rojo).

O los versos ya citados:

"Jupe sur les genoux, jambes en soie indécente

. . . . .

"Et du jeu de courtines, sexes, jambes et bras" (58 )

Junto con aquellos que presenten una relación directa con  
la muerte tanto en su aspecto negativo como en el positivo:

"La robe déchirée les bras en croix  
Les seins déchirés sur la cendre en été" (59 )

. . . . .

"(...) La femme toujours une  
Sous sa robe promène un plaisir de la mort" (60 ) "

. . . . .



"Adorable ruban que la chair se déroule  
Elle est morte ! et rubans d'infinis ornements  
Des buissons de sexes blonds sur des vierges  
Des membres mâles sur le flanc des femmes  
Partout d'érectiles seins puissants" (61)

Una vez llegados a este punto, cabe reagrupar las distintas partes estudiadas y su hilo conductor; si el pelo es sexo y si el pelo es tejido, el pelo es igualmente tiempo

Conjunción tejido (pelo)-tiempo

"Entre elle et lui quand les cheveux blancs  
Déferlent sur la grève au coquillage rose  
(...)  
Et vous deux sont blessés les naissances  
                                charnues" (62)

• • • • •

"Ta chevelure est un jeu de frisons sur la tom-  
oe" (63)

• • • • •

"Du plaisir contre la chevelure fievreuse et  
l'herbe

Après le pas dans le temps encombré de chairs" (64)

La relación cabello-mundo vegetal nos había surgido en La Chevelure. En Jouve tiene el valor presencia obsesiva, según la fórmula acuñada por Charles Mauron (65). Cabe to-

mar como ejemplo los poemas titulados "L'oeil et la chevelure" (66) y "Oeil des cheveux" (67), de donde entresaco los siguientes versos:

"La cruauté, le noir et la misère  
(...)  
Dans ce tableau les pentes de la terre  
Sont des membres léchés par d'obscènes bosquets"

Pero sigamos con la referencialidad temporal del tejido y el cabello en tanto que parte del espectro semántico de éste:

"Ici dans le cerceau du temps elle posait  
Sa tête, ici la robe et la chair ouvrant le coeur  
Et la mort, et le soleil tombant sur cette fête" (68)

. . . . .

"Et lasse la mémoire de la mémoire  
Des paroles perdues dans les mèches de cheveux" (69)

. . . . .

"Après un siècle la figure de la soie  
Qui retenait le ventre avait été brûlée" (70)

Cabría proseguir con las citas, pero creo que las hechas hasta aquí son suficientes para dar apoyatura textual a lo que en la lectura se intuyó y que ha ganado ahora mayor cuerpo.

El valor temporal del tejido y la cabellera sólo es posible en tanto que pertenecientes al mundo de la "falta" y al arquetipo de "liage", que ésta origina (71). Es el propio texto de Jouve el que lo sitúa en esta coordenada:

"Sa chevelure ouragan rougeâtre et l'ancienne  
faute s'y rappelle" (72).

El análisis de la percepción temporal en la poesía de Jouve nos ha ido poniendo de manifiesto una fórmula lógica subyacente:

si el tejido es tiempo y el sexo es tejido, entonces  
el sexo es tiempo.

& & &

Acabo esta parte del trabajo con un fragmento del poema "Lettre morte", (73) en el que están recogidos casi todos los elementos que se han venido analizando.

"Et lorsque tout n'est plus qu'amertume et douleur,  
Maudit soit-il ce temple de mémoire  
Aux portes crevassées d'oubli! Maudite la femme  
Longuement adorée autour d'un seul objet  
Nommé par nous le temple ou penser de la femme  
Etrange chevelu beau et laid creux et bas

Où comme en un filet de plaisir toujours nu  
Vit le succube affreux du songe redoutable!

Malheur à cette force creuse, à ce poil ras  
A ce démon glissant obsédant notre état  
Par sa séduction de lèvre capiteuse.

Or c'est ici, et songez-y, que tous les morts  
Ont reçu leur naissance et mangent leur repos  
Final dans une horreur de beauté amoureuse"

La temporalidad que específicamente afecta al hombre, el tiempo histórico es, pues, consecuencia de un primer pecado. Este introduce un devenir que supone continuos estados de degeneración -disgregación-, siendo, así, la muerte y la generación, consecuencias directas de la "caída".

Es, pues, necesario elaborar una morfología de la "falta" en la obra poética de Jouve.

Según sus propios escritos, la concepción del pecado original en Jouve resulta análoga, con matices distintivos, de la de Baudelaire, con quien coincide en una dualidad constitutiva propia de la antropología ontológica.

"Cette conscience de soi double et contradictoire, Baudelaire, à partir d'une certaine époque de sa vie, la relie à une croyance religieuse, celle du péché originel. Sa religion, ainsi que l'a montré Marcel Ruff, est un jansénisme aggravé. Pour Baudelaire, comme pour les disciples de Saint Augustin et de Janse-  
nius, la dépravation naturelle de l'homme se rattache au dogme d'une faute première entraînant la perte d'un état primitif heureux et glorieux. A la négation générale du péché originel, qui, aux yeux de Baudelaire,

est un exemple patent de l'aveuglement où vit son époque, s'oppose pour lui l'affirmation inverse. Oui, le péché originel existe; son influence seule explique la dualité qui se découvre en tous les hommes, dès qu'ils s'examinent et vont au fond d'eux mêmes. [...]

Cette dualité implique un haut et un bas" (74)

La antítesis, que produce el dinamismo y, por ello, la temporalidad, es, pues, resultado de la caída y el rasgo específico del ser histórico del hombre. El hombre nace dividido y se hace en la dualidad, esto es, en tensión:

"Se suivre s'engendrer par la force contraire" (75)

La antítesis está, de esta forma, en la base de todo dinamismo (temporalidad). Sus repercusiones en el plano de la escritura las he analizado ya; no voy, por tanto, a volver sobre su examen, pero, en cambio, dejo aquí señalado el paralelismo existente entre el nivel meramente lingüístico y el temático.

& & &

"Donne-moi le baptême  
Qui doit laver la faute  
la plus ancienne" (76)

Llevar a cabo una morfología de la "falta" es tarea di-

fácil, por cuanto que no resulta claro dónde has de establecerse sus límites. La "falta" lo abarca todo, al encontrarse con el origen del "nuevo mundo" en una relación de causa a efecto.

Esta misma complejidad operativa aumenta si se repara en que lo temporal no es por completo móvil, sino relativamente permanente, de forma que no está dado en una pura sucesión temporal, sino en un tiempo fijo, lo cual implica que la referencia temporal se halla en todos los componentes del espacio del hombre.

Por otra parte, es necesario encontrar los elementos más simples en los que la falta se encarna, si no se quiere correr el riesgo de deslizarse hacia otras áreas de trabajo que desbordan nuestro campo de análisis. El propio Ricoeur advierte de la dificultad:

"Rien n'est plus rebelle à une confrontation directe [7.2] que le concept de péché originel, car rien n'est plus trompeur que son apparence de rationalité. C'est au contraire par les expressions les moins élaborées, les plus balbutiantes que la raison philosophique doit se laisser interpellé. Aussi faut-il procéder régressivement et remonter des expressions "spéculatives" aux expressions spontanées" (77).

Este ha sido el camino que se ha venido siguiendo en el trabajo de análisis y en el que ahora se prosigue.

Líneas atrás hablaba de eucronía en una primera instancia, y de pancronía después, como la forma temporal propia de "l'âge d'or" (ver Ariane poésie), sometida a la acción creadora (en oposición a "mort") de un tiempo unitario. La falta destruye el carácter absoluto del tiempo, entronizando un tiempo fragmentario, propio del ámbito humano, cuya referencia se encuentra en "mort" según su doble valencia, bien como negación, bien como doble negación o proceso purificador, hasta desembocar en la muerte última. La destrucción de la unidad se efectúa en el texto mediante los plurales (que están en la base de la dualidad) y el "número" con la derivación a lo cuantitativo.

Veámoslo en otro poema:

"Et toi psyché la douce avec la fière et claire  
Orgueilleuse de tes poutrelles bien enchainées  
Contemple ta misère en comptant les journées;  
Les uns de la tribu, population d'oeil lourd  
Qui t'ont montré la fureur en grotesques faces et ve-  
lours,  
  
Les autres constructeurs des airs purs ordonnés  
Et sans oreilles quand écoutent le ciel;  
Et tous lisant le décret d'une langue sans pluriels  
Voient le moment confus écrit d'écroulement  
Où seule, ton corps souffrant hurlant, ton masque vide  
Tu rendras compte en disparaissant de toute la tribu  
avide" (78)



El isomorfismo entre lo temporal y la sexualidad lo hemos visto ya, así como la relación que se produce entre los dos mediante el fenómeno de "liage" ("poutrelles bien enchaînées") y el tejido ("grotesques faces de velours"); inútil, por lo tanto, insistir.

El primer semema que encontramos unido a lo temporal ("journées") es "misère", es decir, carencia de riqueza, a través del cual cabe llegar al archisemema "mort". Recordemos las formulaciones que se daban en "Ariane poésie" del período temporal "Age d'or", previo a la "falta":

"En ces temps l'art fut absolu conquérant comme est  
l'or",

así como la tríada que se le oponía: "Monstre-nombre-mort".

En el texto que acabamos de citar, la referencia a lo cuantitativo se encuentra inmediatamente después: "en comptant tes journées", y el tiempo introduce, una vez más, la dualidad: "les uns" ... "les autres".

Al régimen de "journées" van asociados todos los plurales que aparecen en el texto: "poutrelles" ... "enchaînées" ... "journées" ... "les uns" ... "les autres" ... "grotesques faces de velours" ... etc., hasta llegar a la destrucción de éstos: "langue sans pluriels", donde de nuevo volvemos a encontrar una de las valencias de "mort": "sans" (destrucción del número y recuperación de la unidad: "le moment écrit d'écroulement", y la nueva valencia de "mort". Este mismo empleo del plural se ha venido estudiando en el tra-

bajo de análisis).

El semema "tribu" (en el que está ya contenida la pluralidad), remite a un período de antigüedad que interesa señalar, y vuelve a aparecer al final del texto: "tribu avide", de forma que el poema queda cerrado, sólo que en el texto el tiempo no es retrospectivo, sino, por el contrario, progresivo:

"Vient le moment écrit d'écroulement

. . . . .

Tu rendras compte en disparaissant"

En la contemplación del fin se alcanza el origen.

Por otro lado, "tribu", tiene unas resonancias freudianas muy concretas, respecto de la fábula con pretensiones científicas acerca de la instauración del "totem" y el "tabú" (79).

Y si el semema "tribu" es de resonancia freudiana, la lexía "tu rendras compe" resulta análoga al "dar testimonio", tan frecuente en el Evangelio. Volvemos, pues, a encontrar las dos líneas del metadiscurso que rigen la poesía de Jouve.

Pero me he alejado del tema que quería examinar. Lo que interesa de forma prioritaria es la fragmentación de la unidad que la falta implica, y su giro hacia lo plural y lo cuantitativo, principios dependientes de ella e isomorfos

dentro de la poesía de Jouve.

El principio ontológico de unidad es sustituido por la trama histórica que contiene la división como constitutivo básico. De aquí que Jouve no sólo no rechace tal división, sino que profundice en ella.

Y de nuevo volvemos a nuestra metáfora del tejido, pues éste, para serlo, requiere una pluralidad de cabos.

& & &

"La chute étant reliée, comme le remarque Bachelard, à la rapidité de mouvement, à l'accélération comme aux ténèbres, il se pouvait qu'elle soit l'expérience douloureuse fondamentale et constitue pour la conscience la composante dynamique de toute la représentation du mouvement et de la temporalité" (30)

Volviendo al poema "Ariane poésie", la irrupción de una fuerza contraria, a través de la cual se destruye "l'âge d'or", produce la oposición "Art ≠ Science".

"...Et par le dernier

art on résista au monstre, au dieu bavant l'écume froide;

La Science! livide, et technique à savoir, à pénétrer

.....

Toucher l'horrible atome

El semema "science" se integra, por tanto, dentro del semantismo específico de la "faute".

En el volumen II, pasaje de oración, aquel semema se encuentra asociado a la materia, una vez más a través del espesor:

"Donne l'absence à mes yeux beaux et fatigués  
Donne le vide empli par la science" (34)

En Jouve, la "ciencia" tiene un referente hipertextual no encubierto;

"Prends pitié de mon sein  
Que va crever bientôt l'horreur du temps  
Avec l'énigme entier de la Science  
De la beauté du mal et de l'homme méchant" (32)

Y a la vez resulta una nota específica del universo humano;

"Et l'arbre de science entrait ses tubes noirs  
Jusqu'au néant et l'homme sans retours  
Saisissait les secrets du mortel univers" (33)

en el tríptico tiempo-ciencia-muerte.

por otra parte, está asociado al alba o a la amanecida;

"De l'ignorance luit l'aube du connaissance" (34)

Abandonando la oposición en lo que atañe a cuestiones de orden epistemológico (35), conviene subrayar, en esta

morfología de la falta, dos semas nuevos que pasan igualmente a configurar el tiempo humano: "agitación" y "técnica".

Agitación presente en "écume", y "técnica" en "technique à savoir". Ambos se unen a "fragmentación" y "descomposición" ("toucher l'horrible atome") ya considerados. Uno y otros, como iremos viendo, son isomorfos, y se engloban en un archisemema común: "aceleración" o "rapidez de movimiento".

En el propio "Ariane poésie" cabe rastrear las configuraciones metafóricas que se integran en este metasemema de referencia temporal:

- . "comme le volcan gonflant ses laves"
- . "bouches ouvertes de feu"
- . "éruptions de spermes savants"
- . "prolifère le sulfureux"
- . "bande l'amour à mort blessé"
- . "grands cris de l'aurore"
- . "profonds mots de vagues orageuses"
- . "vrais mots du temps soufflant l'abîme dans les tuyaux noirs"
- . "foudre"
- . . . . .

Detengámonos un instante aquí.

El mar, y más concretamente, la ola en agitación, tienen idéntica referencia temporal y participan de idéntico metasemema a través de la rapidez de movimiento. Todas las

formaciones metafóricas en cuya base se encuentre el componente marino con un sema "agitación", se inscriben en la referencia temporal como consecuencia directa de la falta. Pueden y deben leerse con una referencialidad temporal próxima al origen.

Veamos algunos ejemplos:

"Nous n'avons pas su l'origine car nul n'évalus  
la mer

Des mille vaguelettes chantantes" (16 )

"L'homme intérieur est enfoui pour toujours

Plus loin que, sous la mer

Les carènes trésors et destins que des squales"

Por otra parte, y por contigüidad, la espuma blanca de la ola no está muy lejos de sememas del tipo "dentelle", en cuya base se encuentra el componente "hilo" (17 ) acompañado, frecuentemente, del metasemema "agitación":

"Eaux vertes, dentelles furieuses de la mort" (18 )

"Sous le grand plateau de la mer les collines usées de  
trombes

Sont répétées par les chagrins et les baisers verts  
embrumés

Des seins de mâle pouvoir au ciel noir et diamanté;  
Malheur du jour! Bonheur du jour! et foudre éthérée du  
matin

Blessante blessure de l'oeil, enroule l'épaisse  
embrasure

Au circuit, funèbre silence, de deux aigles dia-  
mantés! ( 89 )

Y en el mismo poema, algo más adelante:

"Le brûlant matin délaissant sa hanche moitié près des  
eaux

Le zéphyr creux. Parfois sensibles dans le cours  
impétueux des plus vieux âges" ( 90 ).

"Dévorèrent en même temps que les chevelures;  
Et vous sacrés funèbres pleurs  
Abondez sur les cénotaphes de l'amour  
par pitié pour voiler tant de louches sucoirs  
De meurtre et de désir" ( 91 )

"Puisque nous découvrons un monde les premiers  
Le monde: plus géant que la masse océane  
Plus obscur que les nébuleuses du dragon  
Plus terrible que l'entrechoquement des regnes" ( 92 )

Hasta llegar al título de uno de sus poemas: "L'orage  
changé en femme" (93), o al verso:

"Et sous l'orage grandissant le temps" (94).

En ciertas ocasiones, la "agitación" da lugar a complejos metafóricos en torno al gesto o al movimiento desenfrenado:

"Et les vastes cadres gesticulants où les tableaux  
sont

tombés en poudre

Et la frénésie des passages les tables de fausse  
monnaie

Les plaisirs vautrés de très loin la mort enfouir  
dans la

mansarde" (95)

Y si el archisemema /agitación/ hay que leerlo dentro de la referencia temporal al origen, puede estar, asimismo, configurando cadenas metafóricas en torno al fin de los tiempos y al Apocalipsis:

"Que l'installation soit faite

Dans l'archange vraiment ailé,

Que dans la suprême atmosphère le vrai dôme soit  
rassamblé

Que le mystère ait en sa robe et soit débordant  
de sa robe,

Ceci frappe comme un vent assourdissant l'os de mon  
visage" (96)



"... Cependant le tonnerre  
Tombait de nuit par les grands mains d'anges  
Autour des criminels qui n'étaient point frappés" (97)

"Car nous avons choisi le fort parti des anges  
Qui sortent de la profonde ile d'ouragan  
Et volant de partout répandent sur le fange  
Le poids d'acier mystique et les destructions" (98)

La referencia temporal directa puede perder vigor en  
favor de la referencia temporal erótica, manteniéndose el  
mismo componente básico /agitación/.

"Mensonge du désir tu tournais, à tous feux dévorées et  
verts, et tu tirais vers l'écueil  
Tout navire sur les grands flots d'hommes et de  
sexes  
éfeuillés" (99)

O bien remitiendo explícitamente a la "falta":

"Marchand de l'amour! Des ventouses charnelles  
Sexueux a jailli le vent des saisons rauques  
Soufflant pour un plafond sali d'hôtel étroit  
Et tu sombras par tout ton navire de faute" (100)

La referencia temporal puede venir dada, igualmente,  
por el binomio "agitación-memoria":

"Sous mille hurlements des vents noirs de mémoire"

pero de ello nos ocuparemos más adelante.

Si releemos el poema "Phénix I", encontraremos gran riqueza de elementos que discurren en la dirección que vengo analizando. En él, la temporalidad domina todo el texto. Volvemos a encontrar el semema "flujo" -"sans sentir le flot de leur coeur"-, así como el componente marino:

"Comme les vagues de la mer meurent les unes dans  
les  
autres pour produire une lueur à la crête des plus  
avides"

en donde la agitación viene marcada por el propio movimiento y el funcionema "avides".

El archisemema "agitación" se repite en "ouragan":

"Ce n'est pas votre ouragan"

y se une a "técnica", dentro del espectro sémico de "science", en el semema "moteurs":

"Ce n'est pas votre ouragan, mortels enrichis de  
moteurs"

produciéndose, así, una nueva isotopía, formulada a través del semantema específico "mecanización":

"... Les machines du temps  
Celles que nous aimons t'ont broyé à l'usage  
Tout change de vouloir et de corruption" (101)

"...Etranger à vos larmes sèches dans vos grosses  
amphibies" voitures

O el poema ya citado:

"Elle s'éveille

. . . . .

Et elle entend déjà taper les machines

Sur elle, sur la peau

qu'une salle jouissance nocturne a voulu distrsire" (102)

Por metonimia, la materia de la máquina pasa a cobrar  
idéntica significación:

"Ah te voila temple de sable! hirondelle du bas!  
garce

en fer" (103)

dándose una relación hiponímica en torno al tejido entre el  
metal y el cabello:

"...où les derniers passions s'endorment, où les  
derniers cheveux sont de

fer" (104)

Idéntico fenómeno ocurre respecto del plomo.

Finalmente, el semema "técnica" resulta asociado a  
"mort":

"Seul peut advenir la mort et son parfum

Contre la terrible machine rouge et noir" (105)

En su faceta negativa, los sememas "agitación", "técnica", "aceleración", "ruido", "ciencia", "mecanización", integran un archisemema /caos/, en relación directa con el abismo y el proceso de descenso, dentro de la coordenada temporal con referencia en la materia, como consecuencia directa de la "falta".

& & &

En la medida en que la "falta" cercena la raíz ontológica propia del hombre, se produce en éste una situación de exilio cuya manifestación primordial es el ser errante.

Las expresiones de este hecho son varias; cabe condensarlas en dos principales: el viaje y el vuelo sin rumbo, la pérdida y el extravío.

A este respecto, Paul Ricoeur afirma:

"Enfin, un autre symbole (...) désigne la situation même d'égarement, de perdition dans laquelle se trouve le pêcheur. Mais si l'image de la révolte est plus énergique, celle de l'égarement est plus radicale: car elle vise d'emblée une situation globale, l'état de l'être égaré et perdu. Elle annonce aussi les symboles plus modernes de l'aliénation et de la déréliction. La rupture du dialogue, devenue situation, fait de l'homme un être étranger à son lieu ontologique."

Le silence de Dieu, l'absence de Dieu, sont en quelque sorte le symbole réciproque de celui de l'être égaré, de l'être perdu; car l'être égaré est "abandonné" de Dieu" (106).

Ya hemos visto, en la mención del problema del origen del mal, cómo Jouve expulsa a Dios del ámbito humano, produciéndose una radical separación entre naturaleza y gracia. La falta no sólo rompe el diálogo entre el hombre y su creador, sino que, en virtud de ella, Dios se ausenta definitivamente del hombre.

De manera análoga, ello origina un estado cuyas dos características fundamentales son la tensión y la nostalgia. Esta última es en Jouve prácticamente inexistente, y su pérdida refuerza el valor actancial de la primera. Ello tiene su causa en el carácter progresivo -y raramente regresivo- que el movimiento tiene en Jouve; y la nostalgia, por el contrario, implica siempre un movimiento retrospectivo. A este se añade el valor universal del imperativo que, por lo mismo, procura una deriva de lo nostálgico hacia el fin (progreso opuesto a retroceso) hacia el que la tensión tiende. De hecho, en Jouve la nostalgia se inscribe en los aspectos negativos del yo, y se encuentra relacionada con la dimensión ética, la cual implica, precisamente, el "corte" de tales aspectos; lo nostálgico se halla ligado a esos aspectos sobre los que recae la negación;

"O sèpulcre tentation d'ivre douceur

Mais non..."

"Reparais corpulence héroïque des soirs  
Aime de pensées tes deux cuisses géantes" (107)

C. G. Jung, bajo otro ángulo, sitúa el impulso del viaje en esta misma constante tensional, y lo liga a la ansiedad:

"El viajar es una imagen de la aspiración, del deseo nunca saciado que en ninguna parte encuentra su objeto" (108)

Esta situación de pérdida es en Jouve una constante. veamos algunos ejemplos:

"Navire humain sous le plus vaste des étés  
Mourde de détresse auquel j'avais rangé ma rame  
Où tu était la mer dans les calculs infâmes  
.....  
Sage et mauvais navire et la poupe encore reine  
Trop de clarté méchante allongéait tes bas flancs  
Trop d'assurance avait ton entrepont de haine  
Trop de mensonge aux mâts bleus blancs rouges flottants  
Tout le monde était mort, et sans voir j'allais ivre" (109)

Estado, pues, de exilio o de viudedad permanente, ligado, propiamente, a la vivencia del tiempo:

"Quand mon âme ô douleur est veuve encore enfant" (110)



"Et qu'au milieu des villes criminelles  
A la recherche des cavaliers blancs  
J'erre" (116).

Y por metonimia procura el valor actancial del "barco",  
como se vió hace unos instantes.

El hecho del viaje responde al propio imperativo y al  
progreso que éste implica.

De acuerdo con el trabajo de análisis, al estado se  
opone la acción o el movimiento, como uno de los princi-  
pios rectores de esta poesía. Al semantismo del imperativo  
y la progresión resulta ligado el ser errante:

"Marche plus loin, plus avant"

en "O sépulcre".

Como vimos en el trabajo de análisis, el movimiento  
se produce a través del determinante "plus":

"... j'aurais fini

plus loin dans la terre où la terre n'est pas  
terre" (117)

Y si el avance, del mismo modo que la tensión, está  
dirigido siempre hacia el fin, el ser errante, al depender  
del imperativo, contempla el mismo objetivo:

"... où la terre n'est pas terre"

y en tal punto, una vez más, nos acercamos al origen:



"... mes pas hasardeux  
Pourtant me conduisaient en une joie première  
A celui qui voulait" (118)

lo cual tiene por resultado que, en la poesía de Jouve, el viaje resulte ascensional;

"Elle erre sur la cime amère de la montagne  
Cherchant une autre porte" (119)

entronizándose, así, el valor actancial o temático de la puerta y el umbral, es decir, de la apertura.

En este recorrido, el viaje se efectúa hacia el Este, lo cual es común a toda la mitología, en la que el héroe, una vez sumergido en el mar y, de esta forma, renacido, encamina sus pasos hacia Oriente. La psicología vé en este hecho el polo progresivo de la líbido, que separa al héroe de la ligazón materna (mar) y le obliga a construirse su propio y personal estado (120). En este viaje se inscribe, igualmente, el tema mítico del laberinto.

"On partait d'un endroit couvert d'or de fumée  
pour aller dans des couleurs de sang, déserts  
des globes vu du ciel et de chagrins ouverts  
Vers l'Est ayant la forme du danger" (121)

El hecho del viaje resulta ligado en los textos a la percepción del tiempo, introducido por determinantes propiamente temporales: "quand", "longtemps", "lorsque", etc.

Recojo, por último, parte de un poema en el que queda comprendida, prácticamente, la totalidad de los elementos estudiados:

"Longtemps ayant vécu dans les couloirs nocturnes  
Le supplicié tremble  
Longtemps ayant perdu la touche d'air diurne  
- Il abandonne en lui des soleils disparus

Longtemps ayant perdu  
Il passe des étages  
Il connaît des couloirs des anses des statues  
Des lieux morts et très doux de charmants laberynthes  
Des berrvédères encerclés et des culs-de-sac amers  
Et marchant là sous les coups  
Le voyageur est plus clair  
plus élevé, mon pieu, plus élevé"

El recorrido enlaza, pues, con el que se consideró en el estudio de la dinámica;

- . proceso de adentramiento en lo interior; metáforas de descenso, nocturnidad y espacio cerrado.
- . proceso de salida y elevación hacia la luz pura, que implica una constante renuncia; metáforas en torno a la apertura, dinamismo ascensional y claridad
- . finalmente, el mismo hecho del viaje, introducido en la coordenada temporal mediante determinantes de temporalidad.

Es ésta una de las causas que hacen difícil, en primera instancia, la lectura de Jouve, pues nos encontramos ante una red, ciertamente compleja, de oposiciones que, a su vez, dependen de otras absolutas cuyo descuido tiene por consecuencia el hacer casi incomprensible los textos. Junto a ello, resulta que un gran número de los componentes semánticos son, cuando menos, bivalente, y si bien la "materia" semántica puede revelar por sí misma la clave de su lectura, habitualmente es necesario recurrir al componente mor-

fosintáctico y a su localización espacial, para poder apreciar las transformaciones que se hayan producido.

La oposición luz pura  $\neq$  amanecida es absoluta en los textos de Jouve. En ellas se inscriben oposiciones parciales del tipo claridad  $\neq$  sol. La claridad, por ejemplo, es común a cualquier fuente luminosa, es decir, es absoluta respecto de toda luz, en tanto que el sol, si bien produce claridad, puede producir igualmente calor y ser éste su sema específico.

"Et la clarté chaude accoucheuse du ciel" (124)

Un sol puede apagarse o haber pluralidad de soles

"Il abandonne en lui des soleils disparus" (125)

en tanto que la claridad es común a cualquier forma de sol. Este último está, así, ligado a la temporalidad.

por otra parte, si la claridad es algo absoluto, su carencia originará el semantismo del elemento contrario también de forma absoluta: las tinieblas y la oscuridad -recordemos que de esa aurora pios se ha retirado-. Amanecida y nocturnidad son, pues, las dos formas de percepción temporal consecuencia de la falta.

"La mayoría de los pueblos primitivos cuentan el tiempo por noches, y no por días. La noche negra, con su valorización negativa, aparece como la sustancia misma del tiempo" (126). Y en Jouve, idéntica función a la que de-

sempeña la noche, en su dimensión temporal, cumple, asimismo, la amanecida, sin la cual no cabe la noche.

El semantismo del día está, por lo tanto, ligado a lo temporal y es de signo negativo, excepto si viene dominado por la intencionalidad propia de la dinámica, es decir, por el espacio de síntesis o la finalidad en la tensión, en cuyo caso se transformará en claridad, resplandor o luz pura: "renacimiento". En tal punto, los determinantes temporales pasan a configurar el espectro de lo "eterno", de forma que la percepción temporal propia del ámbito humano queda destruída:

"Ce qui soulevera d'amour la vaste poitrine du sol  
quand

l'étoile bleu de sa mort apparaîtra sur la plaine,

Tout ce qui toujours pensera miroir concave du  
firmament"

No conviene olvidar que el referente último de la poesía de Jouve es la tensión, y ésta se establece entre dos polos, del mismo modo que el dinamismo libidinal, en la concepción de Jung, es bivalente: un polo progresivo impulsa a la construcción de un estado propio, y un polo regresivo incluye el simbolismo de la ligazón a la madre, constituyendo un estado de dependencia. De esta forma, el trayecto en la poesía de Jouve supone un paulatino alejamiento de la madre y un acercarse al "Père d'éther" (127). No obstante, se trata de un trayecto en la historia, y ésta está dominada de forma absoluta por la aurora:

"L'exquise aurore bleue ne quitta pas le jour" (128)

De acuerdo con el predominio de uno de los polos en la tensión, el semantismo de los diversos componentes tendrá una valoración positiva o negativa. Y en Jouve, toda forma de regresión supone, por un lado, mayor ligazón con la madre -la materia-, esto es, con la falta y, por otro, puesto que anula el progreso inmanente al imperativo, pasará a configurar el espectro sémico de "zánatos".

Sobre esta polaridad libidinal basa Durand sus dos regímenes de la imaginación:

"La libido apparaît ainsi comme l'intermédiaire entre la pulsion aveugle et végétative qui soumet l'être au devenir et le désir d'éternité qui veut suspendre le destin mortel. Les deux Régimes de l'image sont donc les deux aspects des symboles de la libido" (129)

En el análisis de los poemas se examinó cómo el lenguaje poético de Jouve está enraizado en el deseo.

"Mais qui l'a vu ne l'a pas vu, il le désire" (130)

y la fuerza motriz del deseo también es el instinto.

En el deseo de Dios lo instintivo participa según esta funcionalidad. Lo contrario equivaldría a caer, una vez más, en un dualismo de corte maniqueo, que se encuentra en la base de la concepción jansenista del hombre. El cuerpo de Salmos de David está penetrado de ese deseo instintivo de

Dios, del que no se encuentra ausente, por lo que atañe a sus expresiones metafóricas, lo sexual. A este respecto, la obra poética de Patrice de la Tour du Pin, es un testimonio de obligada lectura (131).

El funcionema verbal "penser", del texto que se acaba de citar, es, de este modo, totalizador, y no debe leerse sólo en su aspecto conceptual; globaliza, igualmente, lo pulsional. Idéntica función presenta en el Victor Hugo de "Les Contemplations" y en Baudelaire (132).

Volviendo de nuevo al hecho de la bipolaridad en su referencia temporal, encontramos el valor actancial de la estrella, que también nos surgía en el texto anterior.

La estrella o cometa pertenece a la escena del nacimiento (133). Jouve, en cambio, lo sitúa en la coordenada del renacimiento, de acuerdo con el polo intencional regido por los futuros y asimilada a la luz a través de la relación de inclusión que se produce entre el determinante "bleu" y los sememas "miroir" y "firmament".

Conviene, por tanto, señalar tres ámbitos distintos en los que la luz cobra cuerpo: el ámbito de "l'âge d'or", a través de la claridad y la luz pura, el ámbito humano, mediante la amanecida y la noche, y el ámbito del renacimiento, en donde se recupera el primero y se integran sememas pertenecientes al segundo.

Antes de continuar con este apartado voy a referirme a una cuestión de orden metodológico que, por su valor actancial, es también de orden temático.

Cabe argumentar que, sin transición sistemática de ningún tipo, paso del plano cósmico al individual y del individual al cósmico, saltos que, efectivamente, estoy dando de continuo. Ello no es, sin embargo, arbitrario; responde a una concepción de fondo. Separar, e incluso oponer los dos aspectos, equivale a cercenar el componente semántico de alguno de los aspectos que lo constituyen. Por otro lado, subyace una cuestión de tipo hermenéutico:

"C'est en fonction du symbolisme comme jalonnet comme guide du devenir soi-même qui doit être reliée et non point opposée à la fonction cosmique des symboles, telle qu'elle s'exprime dans les hiérophanies décrites par la phénoménologie de la religion. Cosmos et psyché sont les deux pôles de la même expressivité; je m'exprime en exprimant le monde; j'explora ma propre sacralité en déchiffrant celle du monde" (134).

Ciertamente, ello es posible por las características propias del semantismo específico de la poesía de Jouve, junto con el fenómeno de circularidad, también semántico, que se ha venido señalando, "tout ce qui toujours pensera, miroir concave du firmament".



La amanecida está, pues, ligada a la "falta"

"N'attendant que toi depuis l'aube et le malheur  
original" (135)

Dentro del espectro sémico de la oración, y asociada  
al semantismo de la apertura:

"Donne-moi de franchir le seuil avant l'aurore  
De te connaître avant la vulgaire lumière" (136)

en donde, una vez más, Dios resulta ser consustancial a la  
noche; "avant la vulgaire lumière", pero revistiendo, en  
esta ocasión un valor positivo al encontrarse inscrita dentro  
del proceso de ascesis.

En esta misma coordenada se sitúan los versos siguientes:

"Et dans l'apocalypse l'habitant léger  
Devra servir les anges de punition  
pour dormir avant l'aube il habitera nu  
Les quartiers de l'incendie, pour être débandée

Des armes du démon  
Il enfoncera bien de son coeur à l'azur  
Le clou de charité  
Et le maintiendra extrême noir et dur" (137)

La aurora, asociada al corazón y a la mujer, produce  
metáforas del tipo:

"... c'était une femme jauni au coeur d'aurore" (138)

Y asociada al imperativo;

"Ne cherche à être aucune chose en rien

Ne te donne aucun mesure

Ne soupire à aucune main

N'aime aucune clarté du jour" (139)

Como tampoco podía faltar en relación con tejido, dentro de la inmediata referencia temporal de éste;

"Telle est l'aube qui vient à la robe de soi" (140)

Así como con el cabello, y en oposición a la luz pura de "l'âge d'or";

"La face était empruntée aux maisons

Boucles d'or artificiel sur peigneur bleu

La dormeuse éveillée -cette femme vénale

Était fausse maigre-

Le meurtre antique était dans son regard plâtreux" (141)

Finalmente, asociada a la muerte como fuente de emancipación, puesto que rompe los vínculos (temporalidad) que une el cuerpo a la materia, la luz tiene su referente último en la propia materia;

"La mort est la plus belle,

O la fin du combat dans l'adoration

La sortie du théâtre profondément étonnante!

La souriante issue

Des immondes matières de la vie du jour" (142)

En donde encontramos la conjunción luz-renacimiento-salida-sonrisa, propia de la temática del renacimiento;

"L'exquise charité secoue sa chevelure

Des rayons la rejoignent

Elle ajoute un sourire;

C'est l'espace qui du haut en bas se fend dans  
la veinure

De l'éclair! et le fracas du premier pas du juge" (143)

que resulta ser una constante entre los autores del romanticismo alemán, y más concretamente en E.T.A. Hoffman, Kleist y Novalis (144). Más cercano a nuestros días, encontramos esta misma conjunción en Hermann Hesse ya desde los primeros escritos (cf. Hermann Lauscher), como en los posteriores (cf. Narziss und Goldmund, Viaje al Oriente y El juego de los abalorios).

A esta conjunción se une el esquema ascensional, figurado por la imagen de la estrella, de la flor que se yergue (cf. Enrique de Ofterdingen), del pájaro, etc., figuras que en el caso de Jouve pueden darse bien englobadas en la temática del renacimiento, bien dentro de "l'âge d'or":

"L'oiseau translucide au-dessus du temple" (145)

Por otra parte, la determinación temporal se encarnará en la relación animalidad-color blanco, siendo este último

uno de los semas del semema "alba", cosa que ya se señaló líneas atrás al hablar de "le linge":

"La blancheur animale

Lorsque je suis sorti de mes murs blancs"

Finalmente, el blanco, como acabamos de ver, se encontrará, asimismo, dentro del espectro semántico de la "piedra", expresión, esta última, del espesor material en el que cobra cuerpo la falta.

Termino este apartado sobre el semantismo de la amanecida, enlazándolo con la temática del cabello.

La aurora es expresión de la temporalidad humana de forma absoluta, precisamente porque introduce un tiempo nuevo. Es el simbolismo de la cabellera, inflamada de luz, el que expresa la "raíz" temporal de la materia:

"Repandant des soleils par les traces de tes yeux  
Et les ombres des grands arbres enracinés  
Dans ta terrible Chevelure celle qui me fait délirer" (146)

& & &

"Si le miracle du jour est d'aimer le jour  
Par chair par crime et par amour  
Le miracle de la nuit est de n'aimer rien  
Nul amour nulle douceur au jour" (147)

Hace unos instantes afirmaba que "amanecida" y "nocturnidad" son las dos consecuencias temporales de la "falta". La segunda no es posible sin la primera, bien sea refiriéndola a un estado anterior -"avant l'aube"-, que se identifica con "l'âge d'or", bien sea dentro de la oposición amanecida ≠ noche, en cuyo caso esta última puede cobrar una valoración sémica positiva (es el caso de los versos citados inmediatamente arriba), en la medida en que se opone al mundo que amanece en el pecado.

Volvemos a encontrarnos aquí con el problema de invadir espectros semánticos que no son propiamente temporales, pero en los cuales, sin embargo, el tiempo está incluido. Es el caso, por ejemplo, de la relación hiponímica nocturnidad-abismo-espacio cerrado. A esto se añade el fenómeno por el cual se anula la determinación temporal que es el pecado, precisamente a través de la dominante ascética de la noche y la Nada.

En efecto, si la amanecida y la tiniebla tienen su referente en la materia, dentro de un planteamiento marcadamente dualista, como es el de Jouve, entonces la Nada, puesto que es no-materia, revestirá los atributos de la divinidad;

"Oh donne apaisement de toute ma crainte  
Anéantissement de tout mon désir  
Epurement de mon silence  
Et que totale soit l'obscurité et que fatale" (148)

Se procede, de este modo, a efectuar una serie de destrucciones semánticas, a través de la adjetivación y la determinación adverbial, cuyo mejor exponente es el tema romántico del sol negro (cf. Nerval) (149):

"o mon soleil tout noir" (150),

el fuego negro o el blanco negro:

"agneau de feu noir" (151).

En esta misma línea, atendiendo al movimiento de doble negación, la muerte, por ser liberadora, puede ser percibida a través de la luz:

"Et morts soleils! vous pénétrez en corps dans la  
justice

Evadés des pouvoirs meurtriers de vos morts" (152)

pero la mayor parte de las veces, el sol es negro de forma absoluta por pertenecer al espectro semántico de la "falta"

"Couché le vaste bleu de la mer

La mer de l'azur rigoureuse

Et le soleil fixant du haut

Ses vastes rayons de noirceur,

Ondulation et matière" (153)

"Et le soleil fixant du haut ses vastes rayons  
vers le noir" (154)

Figura que surge, asimismo, asociada a la generación:

"(...) au tunnel où je suis enfanté;  
O terre des champs bruns! ô ciel noir sur la plaine  
O mère de nueage et de l'urne trop pleine" (156)

Así como la negrura queda asociada a la "madre" al ser ésta principio de vida, la cual se convierte, según la inversión de valores operada por Jouve, en principio de muerte, dentro de una relación de equivalencia:

"Sombre est la vie, et plus sombre la mort,  
Et toujours à travers la vaine et quotidienne  
Chose, on voit se dresser le monstre séduisant  
Dans le rêve placé sur un trépied difforme  
  
Agitant, prédisant, produisant la noirceur  
Par les remous de chair sous la clameur des Moines:  
Le monstre maternel écrasant de ses pleurs  
La criante, le dégoût, le plaisir et la gloire" (157)

De la misma forma que al comienzo de toda vida humana, el cual, en su sucesión temporal, reactualiza el surgimiento de la primera, anulando, así, la sucesión temporal propiamente dicha e inmovilizando el tiempo:

"Une masse assez large épaisse noire et brune  
Commencement d'une création humaine  
D'une vie d'une naissance future  
Avec vous je touchais cette forme avec crainte

Elle était chaude

Comme de la chair humaine" (157 )

Dentro de la sexualización que Jouve lleva a cabo de la coordenada temporal, la noche y la tiniebla revisten atributos sexuales propiamente dichos:

"Sale, dont le corset sur la cuisse nocturne

Se meut lubrique et noir, épouvantable soir" (157 )

"Un sein qui tout brûlant par la pointe s'avance

Dans le lit chaude du soir" (157 )

En este trayecto, la noche se fusiona con el cuerpo:

"Dans la confusion entre membres et nuit" (160 )

Y, por lo mismo, con la muerte, atendiendo a la conjunción "eros-zánatos":

"Tous ses péchés brûlés par un supplice ardent

Du sexe dans la forêt noir de colère

Odorante comme la mort..." (161 )

"Ami, tu as vaincu par un terrible amour

Je te pardonne, et toi aux forces meurtrières

Pardonne! Et non pas à mon corps

Mais à mon âme horrible et menacée de mort

Et non à moi mais à ce sexe et ces fureurs

Et cette nuit..." (162 )



Así, pues, en esta faceta, la noche y la negrura tienen como referente la materia;

"Au temps de la sombre matière" (163)

"Renaissant de leur matière furieuse et noir" (164)

"Retour du soir en nous inextricable jeu  
Des matières des opprobes des mémoires  
Inépuisable abîme au devant du matin" (165)

El hombre mora, así, en la noche, ausente de Dios de su recinto;

"Noire nuit ô sombre habitat"

"La nuit avide avec ses corps et ses raisons  
Entoure ma demeure; oh crierai-je ma crainte  
Dirai-je mon appréhension" (166)

De la misma manera, el cosmos es una noche infinita:

"(...) Depuis que tous les mondes  
Tournent dans les rayons de leur injuste nuit" (167)

"Le noir est infini et tombe avec la pluie  
Sur le sol burbeux est noyé de remords" (168)

"Dénudés auprès des villes de peinture  
De désolation que courbe un fleuve vert  
Le ciel est noir, avec le temps" (169)

Terminaré citando un fragmento de un poema en el que quedan comprendidas las dos facetas de la noche; pureza e impureza;

"O nuit obscure où je suis né  
Nuit du sexe nuit de l'été  
Nuit de la bête et du crochet  
Nuit de l'impur

Nuit de ma nuit toute éprouvée  
Nuit de mon rien nuit toute pure  
Nuit volonté  
Nuit du saint esprit charité" (170)

Sobre este fondo tenebroso del cosmos destacará el estallido victorioso de la luz una vez que la determinación temporal quede anulada en Dios eterno. En ese momento el texto abundará en metáforas de "l'éclatement".

& & &

"Le temps est mémoire"  
vol. IV, p. 86

Si existe una capacidad mental de representar lo pasado y, por lo tanto, de reactualizarlo, ésta es la memoria

"Representar", en su sentido etimológico, no es otra cosa que "volver a hacer presente" un tiempo anterior y, por lo mismo, no totalmente pasado. La memoria se halla,

así, de forma primaria, dentro del régimen de la "falta", pues en la medida en que trae lo pasado al presente, renueva la determinación temporal que ella misma origina. De aquí que sea percibida de forma absolutamente negativa y constituya uno de los componentes básicos sobre los que recaen los períodos de negación:

"(...) sans mémoire, sans obre connue, sans argent"

pero no se trata tanto de su contrario, el olvido, cuanto de una anulación deliberada de su capacidad y su materia. No obstante, si bien la memoria, de alguna forma, anula la sucesión del tiempo, a la vez lo hace posible como no perdido enteramente. En su sucesión, el tiempo se devora a sí mismo; Saturno devorando a sus hijos. Y si los hijos del tiempo van muriendo, la memoria los resucita. De aquí que no quepa hablar propiamente de "olvido", sino de constante destrucción que responde a la misma dinamicidad del imperativo.

La memoria está, pues, ligada a la concepción circular y, por lo mismo, fija en el presente, que del tiempo presenta la obra de Jouve. Y, a la vez, constituye un primer paso en el fenómeno de espacialización de lo temporal: ésta es básicamente percibida como lugar en el que queda paralizada la sucesión temporal.

En ella, la determinación temporal, el pecado que penetra la creación, vive enmo un continuo eco de la primitiva falta y sus secuelas:

"(...) l'aspect farouche  
Du temps fait naître la rumeur et la mémoire  
Jamais ne lavera la honte qui la touche" (171)

Sin embargo, aunque muy debilitado, la memoria guarda también recuerdo del primer estado, previo a la falta:

"Mémoire, ne nous quitte pas!  
Engendre la mémoire nue  
Celle de l'unique et vraie fois  
Où jamais loin de mes murs!" (172)

Al ser la memoria, fundamentalmente, capacidad de recepción de lo temporal, estará asociada a los mismos componentes textuales en los que éste se encarna:

. Arquetipo de "liage"

"Ou ce nombril noyé de mémoire" (173)

. Asociado al agua

"Qui s'engloutit lourdement aux eaux de la mémoire"  
re" (174)

. Con un sema "civilización"

"Et toute l'étendue de mémoire en grands édifices  
humains" (175)

. Asociada al mar:

"Aussi infirme qu'une larme à la surface d'une  
grande mer  
à face obscure" (176)

. A la noche

"(...) et qu'il est lourd d'arracher ces mémoires  
ces caresses du soir aux villes de péchés?" (177)

. A la "mujer", patria material que se opone "l'unique et  
vraie fois où j'aimais loin de mes murs"

"Et le corps de la femme est l'ardent patrie  
Où va s'affranchissant le péché de mémoire" (178)

Y finalmente, la memoria y su contrario: el olvido

"Oublier

Abandonner au fleuve aux temps glissants et noirs

Ce qui fit que la chair était nue dans le temps" (179)

"L'oubli profond est un château des mers

Eros y est enseveli; tu m'y conduis

psyché fille prostituée forte el commune

Et nous y périssons sous l'ombre des taudis" (180)

De todo lo anterior cabe sacar dos consecuencias principales;

- 1.- La existencia, en tanto que historicidad, es propiamente dominio del pecado. El tiempo es la falta
- 2.- Se da en Jouve una ausencia de dinamicidad de lo temporal, a la vez que opera una "congelación" (espacialización) de éste.

Cabe, ahora, resumir esquemáticamente el modo de percepción temporal que ofrece la obra poética de Jouve y las distintas cadenas semánticas que origina; semantismo de lo puro y lo impuro, que presupone un arquetipo de la "soillure" como principio rector y que resulta ser, propiamente, el lenguaje de la culpa, innata en Jouve al hecho del nacimiento

"Les erreurs, les années, chagrins inexorables  
Les désirs monstres devenus de fer et de laine  
Les regards aux latrines, les combats rangés  
La soeur, la mère, le frère, le père  
Voilà ce qui formant tâches et initiales  
Impregnent de sang les murs de ce château  
Sinistre enchanteur de la mer" (181)

Sobre el semantismo de la culpa Ricoeur afirmará:

"(...) le pur et l'impur eux-mêmes, en tant que représentations, se suscitent un langage symbolique capable de transmettre l'émotion du sacré. La constitution d'un vocabulaire du pur et de l'impur, qui exploite toutes les ressources du symbolisme de la tâche, est ainsi la première assise linguistique et sémantique de "sentiment de culpabilité" (192).

Nos encontramos, una vez más, con el binomio "eros-zánatos". La muerte es el resultado directo de la caída (193). Eros resulta inherente a ella en tanto que generación en el pecado y, de esta forma, se encuentra indisolublemente ligado a "zánatos".

& & &

paso, a continuación, a recuperar en un esquema los distintos componentes examinados en esta parte del trabajo. Le sigue un corto inventario de citas que he dejado deliberadamente para el final con la idea de no sobrecargar más aún este capítulo.

Inventario

"Et puis un mouvement de la puissance avare  
Se fit. Ce furent les rais un de verre  
Cassants et beaux comme la cruauté  
Qui jouissent de fendre l'air dans sa douleur  
Accolpèrent les hommes et les jours" (184)

.....

"C'est toujours sur l'essence du premier péché  
qu'ils pleurent" (185)

.....

"Et d'être en aimant coupable! Tant de détours  
Par le terrestre monde enfantin il en est tant  
Par l'abîme: aimer tuer meurtrir baiser" (186)

.....

"Je tuerais ces bouches vermeilles  
Sur le bois du premier péché" (187)

.....

"plus rouge que la faute et plus attentive  
Que le crime, et du rire sans dents souriant  
Elargie par tant de partien d'humanité  
Et riant de la semence dans l'abîme" (188)



. . . . .

"Le sang loin des temps devient toute transparence" (189)

. . . . .

"Après le pas dans le temps encombré de chairs" (190)

. . . . .

"Verais-tu, toi mourant, la volonté parfaite  
Aurais-tu la fureur d'aimer la liberté  
Sans dégradation dans l'ombre humanité  
Toi coupable et qui te fais aimer incomplète" (191)

. . . . .

"Ce que depuis les Chérubins je pleure avec la larme  
Sèche, orphélin de la gloire pure et orphélin pire  
de l'être" (192)

. . . . .

"Qu'avons-nous fait, pour tant de têtes coupées so-  
alires  
pour ces larmes de si antiques cimetières" (193)

. . . . .

"Profonde majesté dont le bras noir s'incline  
Dans le temps pur sans air et surtout sans ciel  
Et la matière humide, l'obscurité" (194)

. . . . .

. . . . .

"Arbre un dévorant, ô mère et terre et mort.  
Ombre de long histoire, bouche sanglante" (195)

. . . . .

"Le péché noir creuse toujours l'abîme" (196)

. . . . .

"(...) ô muraille d'amour et de désir  
O muraille de nuit tu me vois de retour  
Et morte d'être clôturée dans ton calvaire" (197)

. . . . .

"Nous regardons la mer qui brasse dans la vague  
Prolongée et diurne et nocturne et amère  
La faute nue du peuple impardonnable" (198)

. . . . .

"La solitaire solitude à l'origine  
La douleur dont il est le hautain messenger  
La prison qui le voit détenue et géôlier  
L'instinct de mort regnant sur les endroits du  
crime" (199)

- (1) Véase el análisis de la temporalidad en Baudelaire que efectúa G. Poulet. La poésie éclatée, P.U.F. 1981 p. 19
- (2) G. Durand. Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Corti p. 73
- (3) Cf. "Ariane poésie"
- (4) Vol. I. p. 173
- (5) P. Raccoeur. Finitude et culpabilité, p. 73
- (6) Les Structures... pp. 188-189
- (7) Salmo XVIII. Samuel XXII, 6
- (8) Vol. II, p. 219
- (9) En el análisis semántico se considerará tal valor
- (10) Vol. I. p. 194
- (11) Vol. II, p. 204
- (12) Vol. I, p. 181
- (13) Vol. I, p. 181
- (14) Marcel Proust, Textes retrouvés, pp. 116-118
- (15) Cf. Philippe Lejeune; "Les caraffes de la Vivone", Poétique, nº 31, pp. 285-305; ver el estudio comparativo con otros autores que se hace del paisaje.
- (16) M. Proust, Ibid.
- (17) Lejeune, Ibid.
- (18) A la recherche du temps perdu, III, 524. Gallimard, Pléiade. 1954
- (19) Ibid., p. 72. Cf. Joan Roasco, "Aux sources de la Vivonne", Poétique, nº 25, pp. 72-84
- (20) Roasco, op. cit., p. 75

- (22) Recherche, II, p. 760
- (23) G. Durand, op. cit., p. 119
- (24) Ibid., p. 131
- (25) Ibid., p. 117
- (26) Tesis doctoral presentada en la sección de Filología moderna de la Universidad Complutense. Ha sido consultada con el permiso del autor.
- (27) L'eau et les rêves, p. 114
- (28) Op. cit., p. 108
- (29) Véanse los numerosos ejemplos aducidos por J. Frazer, en La rama dorada. Fondo de Cultura Económica, 1977
- (30) La referencia me fue dada por los poetas malagueños Rafael León y M<sup>a</sup> Victoria Atencia.
- (31) M. Alvar. Las once cantigas de Juan Torro. Ed. Gauadalhorce, 1965. Cf. también Ramón Menéndez Pidal, Estudios literarios. Espasa-Calpe, 1961. Col. Austral, n<sup>o</sup> 28
- (32) Ibid.
- (33) Fernando Gutierrez. La poesía castellana. "Los primitivos" J. Janés, 1950. "Cancionero y romancero anónimos". Composición n<sup>o</sup> 71
- (34) Op. cit., p. 110
- (35) Vol. II, p. 212
- (36) La Venus de las pieles. Sacher-Masoch
- (37) Les fleurs du mal
- (38) Vol. II, p. 215
- (39) Vol. IV, p. 108
- (40) Vol. IV, p. 184

- (41) Vol. I, p. 163
- (42) Vol. I, p. 87
- (43) Vol. I, p. 86
- (44) Op. cit.
- (45) Jung. Símbolos de transformación. Paidós, 1962
- (46) Vol. I. p. 141
- (47) Vol. I. p. 202
- (48) Vol. II, p. 51
- (49) vol. IV, p. 127
- (50) Vol. II, p. 35
- (51) Vol. II, p. 33
- (52) Op. cit.
- (53) Vol. I, p. 105
- (54) Vol. III, p. 174
- (55) Vol. I, p. 48
- (56) Vol. II, p. 35
- (57) Vol. I, p. 82
- (58) Vol. I, p. 87
- (59) Vol. III, p. 115
- (60) Vol. I, p. 169
- (61) Vol. II, p. 195
- (62) Vol. III, p. 181
- (63) Vol. I, p. 183

- (64) Vol. I, p. 201
- (65) Cf. Des métaphores obsédantes au mythe personnel.
- (66) Vol. I, p. 201
- (67) Vol. I, p. 143
- (68) Vol. V, p. 142
- (69) Ibid.
- (70) Vol. II, p. 79
- (71) Durand, op. cit.
- (72) Vol. III, p. 156
- (73) Vol. IV, p. 114
- (74) Serge Poulet. La poésie éclatée. P.U.F., 1981
- (75) Vol. I, p. 35
- (76) Vol. II, p. 18
- (77) P. Ricoeur. Finitude et culpabilité, p. 12
- (78) Vol. IV, p. 38
- (79) S. Freud. Totem y Tabú. Alianza Editorial, 1968
- (80) G. Bachelard. La terre et les rêveries de la volonté, pp. 350  
Durand. Structures... 123
- (81) Vol. I, p. 78
- (82) Vol. II, p. 56
- (83) Vol. II, p. 211
- (84) Vol. IV, p. 116
- (85) Oposición entre conocimiento científico y conocimiento poético

- (86) Vol. IV, p. 48
- (87) Vol. IV, p. 37
- (88) Ibid.
- (89) Vol. III, p. 107
- (90) Vol. III, p. 108
- (91) Ibid.
- (92) Vol. IV, p. 119
- (93) Vol. I, p. 203
- (94) Vol. I, p. 215
- (95) Vol. III, p. 108
- (96) Vol. III, p. 110
- (97) Vol. II, p. 75
- (98) Vol. II, p. 100
- (99) Vol. III, p. 114
- (100) Vol. IV, p. 59
- (101) Vol. II, p. 193
- (102) Vol. I, p. 82
- (103) Vol. III, p. 114
- (104) Vol. III, p. 111
- (105) Vol. II, p. 122
- (106) Paul Ricoeur, op. cit., p. 75
- (107) Vol. II, p. 111
- (108) Op. cit., p. 208

- (109) Vol. II, p. 107
- (110) Vol. II, p. 46
- (111) Vol. I, p. 173
- (112) Vol. III, p. 177
- (113) Op. cit., p. 122
- (114) Vol. II, p. 170
- (115) Vol. II, p. 78
- (116) Ibid.
- (117) Vol. II, p. 87
- (118) Vol. II, p. 72
- (119) Vol. II, p. 13
- (120) C.G. Jung. Op. cit.
- (121) Vol. II, p. 198
- (122) Vol. II, p. 166
- (123) Vol. I, p. 182
- (124) Vol. I, p. 172
- (125) Vol. II, p. 177
- (126) Eugenio de Vicente. Op. cit., p. 309
- (127) Vol. I, p. 99
- (128) Vol. I, p. 203
- (129) Op. cit., p. 223
- (130) Vol. II, p. 41
- (131) Une somme de poésie



- (132) Le Dandy
- (133) Jung. Op. cit.
- (134) Ricoeur, Op. cit., p. 20
- (135) Vol. III, p. 153
- (136) Vol. II, p. 157
- (137) Vol. II, p. 151
- (138) Vol. III, p. 141
- (139) Vol. II, p. 92
- (140) Vol. II, p. 176
- (141) Vol. I, p. 79
- (142) Vol. I, p. 179
- (143) Vol. I, p. 66
- (144) Cf. Himnos a la noche
- (145) Vol. I, p. 70
- (146) Vol. I, p. 212
- (147) Vol. I, p. 220
- (148) Vol. II, p. 73
- (149) El Desdichado
- (150) Vol. III, p. 147
- (151) "O s pulcre"
- (152) Vol. II, p. 33
- (153) Vol. IV, p. 105
- (154) Vol. IV, p. 27

- (155) Vol. I, p. 144
- (156) Vol. IV, p. 155
- (157) Vol. I, p. 177
- (158) Vol. II, p. 101
- (159) Vol. II, p. 158
- (160) Vol. I, p. 187
- (161) Vol. II, p. 221
- (162) Vol. II, p. 18
- (163) Vol. I, p. 174
- (164) Vol. II, p. 291
- (165) Vol. II, p. 220
- (166) Vol. II, p. 73
- (167) Vol. II, p. 34
- (168) Vol. II, p. 151
- (169) Vol. I, p. 137
- (170) Vol. II, p. 77
- (171) Vol. II, p. 202
- (172) Vol. II, p. 72
- (173) Vol. III, p. 157
- (174) Vol. IV, p. 111
- (175) Vol. IV, p. 28
- (176) Ibid.
- (177) Vol. II, p. 84

- (178) Vol. II, p. 213
- (179) Vol. III, p. 138
- (180) Vol. II, p. 116
- (181) Vol. I, p. 145
- (182) Op. cit., p. 42
- (183) Durand, Op. cit.
- (184) Vol. I, p. 182
- (185) "Témoins". Vol. II, p. 25
- (186) Vol. II, p. 174
- (187) Vol. II, p. 123
- (188) Vol. I, p. 140
- (189) Vol. II, p. 85
- (190) Vol. I, p. 201
- (191) Vol. II, p. 200
- (192) Vol. III, p. 177
- (193) Vol. I, p. 175
- (194) Vol. I, p. 113
- (195) Vol. I, p. 137
- (196) Vol. I, p. 75
- (197) Vol. IV, p. 85
- (198) Vol. III, p. 64
- (199) Vol. II, p. 126

Líneas atrás, en el trabajo de análisis, hablé de una "arquitectura semántica" en la poesía de Jouve, y hablar de arquitectura es hablar de espacio.

Una red de oposiciones de orden espacial, extensiva a la totalidad de los textos, conforma este edificio semántico. Y por continuar con la metáfora arquitectónica, diré que, del mismo modo que el orden clásico procura un ordenamiento de los componentes individualizados en un todo superior que les da su significación, la poesía de Jouve es clásica en cuanto que las partes están efectivamente sometidas al todo, sin el cual serían difícilmente comprensibles. De ello se habló antes al tratar de la "poética" de Jouve como un todo en el cual los elementos guardan una relación jerarquizada de subordinación respecto de su fin último.

En este sentido la escritura de Jouve es clásica, y de modo muy especial su prosa. No resulta, por tanto, ocioso hablar del valor actancial y, por lo mismo, funcionalmente

presente, de una voluntad ordenadora que, de forma lúcida, dispone los distintos mecanismos textuales con vistas a su fin. Si todo acto de escritura esconde, quiérase o no, una toma de postura previa de orden epistemológico, en determinadas poéticas la función metalingüística resulta más fuerte que en otras, pudiendo llegar a absorber prácticamente la totalidad del componente sémico, sin que por ello se anule el semantismo específico de los elementos aislados. En tales casos, los textos guardan una mayor relación de coherencia interna y, por lo mismo, cabe distinguir en ellos varios planos isotópicos relacionados entre sí. Ello no obstante, no es garantía de mayor riqueza en tales planos; ésta provendrá, básicamente, de su capacidad para crear nuevos referentes que, si son "nuevos", tendrán dominante interna, es decir, se producirán en y dentro del propio acto ontológico de la escritura y no fuera de él ( 1 ).

De manera inmediata, cabe sacar de lo dicho dos conclusiones. De acuerdo con el valor que se dé a la dominante externa o interna del referente, tendremos dos acercamientos distintos al hecho literario: desde fuera o desde dentro, respectivamente, pero si se admite el segundo, resulta atodas luces necesario examinar los mecanismos lingüísticos con los que se lleva a cabo. Por otro lado, la distinción vendrá orientada según la cualidad del objeto literario, lo cual nos dará otra de las pautas de lectura; la pertenencia a un "género" ( 2 ), pudiendo distinguirse dos formas de dominante referencial. Esta diferencia está

en la base de la distinción operada por Gaëtan Picon ( 3 ) respecto de una literatura "antigua" y otra "moderna" -con el cuidado que hay que poner en estas dicotomías y que él mismo tiene en cuenta-, pues si bien una quiere "reflejar" la realidad, la otra pretende "crearla".

Jouve es, sin género de dudas, un poeta surrealista. Pero la exploración del semantismo de lo inconsciente en él se lleva a cabo desde lo consciente, de la misma forma que la exploración del propio semantismo de lo consciente, sin que por ello la imaginación queda mermada en su capacidad, ni tenga que ser forzosamente adscrita a una esfera en la cual la voluntad esté ausente ( 4 ). En caso contrario tendríamos que excluir la imaginación de la retórica, que pretende la creación de efectos encaminados hacia un fin.

He venido hablando de clasicismo en la obra de Jouve, de forma muy genérica ( 5 ). Lo que propiamente interesa es la noción misma de edificio. Su concepción del mundo es eminentemente espacial, de forma que la configuración semántica de los distintos componentes semánticos provendrá de su localización. Lo histórico será percibido, así, como edificación, lo que equivale a afirmar que Jouve percibe el tiempo de manera espacial, de la misma forma que en los textos de Proust que se citaron antes, las fuentes del Loire y, más concretamente, el "lavoir", son signos metonímicos del origen de la vida. Y no deja de llamar la atención que, en el binomio clasicismo-espacio, la metonimia tiene un va-

lor retórico preferente al de la metáfora ( 6 ), cosa que ocurre en la obra de Jouve.

En ésta, la espacialización del tiempo tiene una expresión muy concreta en la memoria, como vimos antes. En los textos de Jouve la memoria es frecuentemente percibida como edificación:

"Et toute l'étendue de mémoire en grands édifices humains" ( 7 )

o el ya citado

"(...) dans ce temple de mémoire"

El segundo aspecto en el hecho de la arquitectura es la relación espacial que guardan unos elementos con otros, y las tensiones que entre ellos se producen, es decir, las líneas de fuerza que, aún discurriendo en direcciones contrarias, procuran que el edificio se alce y se mantenga, del mismo modo que la polifonía consiste en la conjunción simultánea de líneas melódicas contrapuestas.

El tercer aspecto en el que conviene reparar estriba en la geometrización que sufren los propios componentes sémi-  
cos, en los que cabe la geometrización en cuerpos geométricos primarios. A ello se añade, sin que tenga valor geométrico alguno, el empleo de cuatro gamas cromáticas no complementarias fundamentales: el rojo, el negro, el azul y el amarillo. No creo que ni Mondrian ni Bassarelli encontrasen mejor exponente literario de su obra que la geometri-

trización en componentes primarios -acompañada de los colores básicos- que del espacio opera Jouve. Se da en él un empleo continuo de las líneas rectas y curvas con dominio de la recta, a través de las cuales son percibidas los distintos componentes sémicos. El componente floral, por ejemplo, son tallos (rojos) que se alzan rectos. Lo que del árbol es percibido y, por lo tanto, actualizado semánticamente, es o bien el hecho de alzarse en vertical, o bien el cilindro que forma el tronco. El castillo se cifra en la pared y el muro, paredes verticales. Lo que en el texto interesa básicamente del tren es su discurrir horizontal; lo que en la ola habitualmente se actualiza es la cresta, así como en la montaña la cima, mientras que en la mujer el estómago y la vulva pasarán a ser una "urna".

Los elementos geométricos a través de los cuales se efectúa la aprehensión y producción de los distintos componentes sémicos son, por tanto, el desarrollo espacial de la línea recta en cualquiera de sus formas, la esfera completa o parcial, el cilindro y el cono.

La geometrización que de la realidad lleva a cabo Jouve es, por lo tanto, un catalizador de la percepción, por lo mismo, de la producción semántica. La imaginación de Jouve tiende a percibir la realidad geometrizándola.

En Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Gilbert Durand simboliza el Régimen Diurno de la imaginación en el "cetro" y la "espada", y el Régimen Nocturno en el



"descenso" y la "copa". De acuerdo con la geometrización que del espacio opera Jouve, la oposición que en el texto se produce es la de lo vertical, contenida en la ascensión, con lo esférico, que se sitúa en el descenso, excepto que lo esférico quede inscrito en el espacio "renacimiento", en cuyo caso no hay oposición, sino conjunción. Así, pues, si bien es cierto que lo vertical se opone a lo esférico, lo que prioritariamente origina la oposición, es la que se da entre ascensión  $\neq$  descenso, de manera que unos elementos y otros quedarán circunscritos en el ámbito de cada uno de los polos.

& & &

Una red de tensiones (oposiciones) de orden espacial, bien absolutas, bien parciales, cimenta esta edificación semántica, lo hemos ido viendo a lo largo del trabajo de análisis.

Cabe afirmar que, básicamente, los distintos sememas no tienen, de suyo, valoración positiva o negativa -y si la tienen, puede quedar destruida de acuerdo con su enclave-, sino que ésta le viene dada por su localización, producto de la fuerza estructurante de la dinámica.

Una primera oposición se establece entre

. La superficie y lo interno:

A una superficie continua se opondrá la imagen de una superficie hendida, fragmentada, y las consiguientes cadenas metafóricas con referencia en la discontinuidad y pluralidad que la fragmentación implica. Se sitúan en este segundo polo de la oposición todos los complejos metafóricos en torno al semema "falla".

En el primero, se inscriben las imágenes referentes a la unidad (opuesta a la "fragmentación") y a la continuidad, así como todos los complejos metafóricos en torno a lo "cristalino" y lo "translúcido".

Lo externo, por tanto, queda opuesto a lo que está dentro.

. Derivada de esta primera, se produce una segunda entre el continente y lo contenido.

. Oposición espacio abierto (superficie) ≠ espacio cerrado (interioridad)

A la ensoñación de la amplitud se opone la de la limitación y el ahondamiento, implícito en el segundo polo de la oposición. Se adscriben aquí los complejos metafóricos originados en torno a:

- . "corazón"
- . "caverna"
- . "tubo"
- . "pasillo"
- . "vulva"

- . "vientre"
- . "urna"

así como una oposición secundaria entre la lejanía y la proximidad, que rige el empleo de verbos en subjuntivo y futuro para el primer polo, y gerundios, participios presentes y presentes para el segundo.

. Oposición altitud ≠ descenso, determinante del semantismo poético de Jouve. Dentro de ésta cabe distinguir la oposición;

. cima ≠ abismo. Su primer polo, lo más próximo a la superficie y, por lo mismo, al origen en una estructura circular, procura el semantismo de;

- . la "montaña" y el paisaje alpino
- . la "cresta" y el paisaje desértico
- . la "luz"
- . la "negrura"
- . el "movimiento ascensional"
- . la "espada"

componentes semánticos que pasan a formar parte de la constelación sémica de "esprit" y constituyen, asimismo, parte del semantismo de lo ético.

El segundo polo, "abismo", da paso a formulaciones metafóricas en torno a;

- . "movimiento de descenso"
- . la "negrura" y la "tiniebla"

- . la "noche"
- . la "fosa"
- . lo "hueco"
- . la "madre"
- . la "Bestia"
- . la "catástrofe"
- . la "civilización"

componentes semánticos que pasan a formar parte de la constelación sémica de "organe". Este, de acuerdo con los componentes considerados en el trabajo de análisis, queda asimismo configurado por los siguientes elementos, que, se inscriben, igualmente, en el "abismo":

estructura biológica: "zánatos" ("tuer le père")  
(instinto-culpa) : "éros" ("larcin érotique avec la  
soeur...fécales amours")

percibidos como topografía vegetal en torno al semema "foisonnement":

- . "agua estancada"
- . "humedad"
- . "descomposición"
- . "calor"
- . "clausura"
- . "fecundidad"
- . "sangre"
- . "savia-árbol"

. Y la oposición altura  $\neq$  llanura, cuyo semantema específico es el de substrato, por lo cual, este segundo polo pasa también a formar parte de "abismo".

Por "substrato" debe entenderse todo aquello que está debajo y que ejerce una función de sustento. En su espectro quedan incluidos los sememas:

- . "capa" (couche)
- . "tejido"
- . "barro"
- . "ciudad"
- . "morada"
- . "mar"

(no es necesario repetir aquellos componentes que nos han aparecido ya en las otras oposiciones, como, por ejemplo, "sangre", semema que tiene, igualmente, el valor de sustentar).

Cabe formar ahora las distintas constelaciones espaciales:

I

superficie  
exterioridad  
lejanía  
apertura  
altitud-cima  
movimiento ascendente

## II

interioridad  
fragmentación  
clausura  
proximidad  
descenso  
abismo  
llanura

La totalidad, prácticamente hablando, de los componentes semánticos que integran la poesía de Jouve están contenidos en estos doce sememas. Serán ensoñados positiva o negativamente de acuerdo con su circunscripción respecto de estos sememas. Cada uno de ellos originan las distintas cadenas metafóricas y son isomorfos entre sí dentro de su constelación respectiva, del mismo modo que son isomorfos, tanto de sayo como en su funcionalidad, los sememas que los integran.

No obstante, conviene recordar los tres momentos que nos ponía de manifiesto el estudio de la dinámica: "âge d'or", "âge d'homme" y reintegración en Dios, siendo absolutamente positivos los componentes de "âge d'or" y Dios y bivalentes los que configuran "l'âge d'homme".

También conviene recordar la estructuración dialéctica que entonces se consideró: un componente semántico de "b", situado, por ejemplo, en el llano, puede muy bien invertir su signo si ha pasado a englobar el espectro semán-

tico de "c"; de la misma manera que "morada", habitualmente situada en el abismo, de forma que resulta lógico pensar que tiene un signo negativo, puede tener este mismo signo enmarcada en la montaña, en la medida en que implique regresión ( 8 ) y se oponga a la progresión que en Jouve es positiva de forma absoluta. De la misma forma, la ciudad, de signo negativo y asociada a la "gran prostituída", situada en "c" pasaría a convertirse en la "Jerusalén celestial". No conviene olvidar que el mundo de "l'âge d'homme" está sometido al régimen de la "falta"; de aquí que antes se hablara de oposiciones absolutas y oposiciones parciales.

Así pues, si en el aspecto ideal Jouve es dualista, en la configuración imaginativa del espacio no lo es menos, lo cual produce un fenómeno de distanciamiento y diferenciación consignado ya por Durand ( 9 ). "Le poète", de acuerdo con un proceso de singularización, se opone a la masa, a través de la oposición "altura / llanura":

"Le poète habite toujours au cinquième étage"

cosa que ya vimos en el trabajo de análisis al hacer el estudio de los plurales.

Durand afirma la generalidad de este hecho en el Régimen Diurno de la imaginación como producto de la percepción espacial del tiempo que la imaginación procura en este régimen. Tanto Baudelaire (10), como Vigny a través de su obsesión por la "lourdeur" (11), como Flaubert me-

dian­te los procesos de solidificación que procura ( 12),  
son ejemplos que cabría esgrimir en su favor.

& & &

"Les figures des lieux sont  
mouvements des temps"  
(vol. IV, p. 76)

A lo largo del trabajo de análisis fui mostrando cómo  
la imaginación de Jouve discurre, fundamentalmente, por el  
cauce de la coordenada espacial, hecho que aún resulta más  
marcado si tenemos en cuenta la tendencia geometrizable  
("étage", en el verso anterior) que se produce a la hora  
de percibir la realidad.

En este mismo trabajo se consideró también el fenómeno  
de la espacialización de lo temporal ( 13 ). En efecto, en  
la poesía de Jouve lo temporal queda sumido en el espacio  
bien sea ya desde el principio, bien por un paulatino pro-  
ceso de cuyos mecanismos textuales daré cuenta inmediata-  
mente.

Conviene distinguir, pues, dos tiempos, aunque a la  
postre uno y otro lleguen a confundirse: la percepción del  
tiempo propiamente dicho, y el tiempo de la escritura. Uno  
y otro confluyen en los distintos espacios.

El tiempo de la escritura es en todo momento el pre-  
sente del propio acto, asociado al imperativo que actuali-



za el primer imperativo que la hizo nacer: "revenir", "re-devenir", "recommencer", "reprendre", y que da cuenta, a su vez, de la estructuración cíclica ya considerada. Ello destruye la dinamicidad temporal, tanto en lo que toca al aspecto semántico (creación de sememas en torno a la luz pura o a la negrura total), cuanto al morfosintáctico (doble negación), en virtud de un fenómeno de equivalencia entre "loi" y "mort", lo cual procura el tematismo del "sacrificio", que atañe tanto al paradigma como al sintagma (negación de todos aquellos elementos no incluidos en la "poética" jouviana).

Por otro lado, en la inmovilidad temporal, la forma dominante es también el presente, que rige "l'âge d'homme", lo cual equivale a afirmar que, en Jouve, no se produce progreso temporal, sino progreso en la escritura. Históricamente, Jouve está situado siempre en un mismo punto del devenir temporal; lingüísticamente, se da, en cambio, un progreso efectivo. Todo lo cual redundará en la asimilación yo realidad-yo texto. La dinámica temporal (dominio del presente) queda espacializada; es este fenómeno el que, en los trabajos de análisis, condensaba bajo la fórmula "presente espacializado" (14).

Hace unos instantes se afirmaba la espacialización de lo temporal en Jouve, bien desde el comienzo, bien en virtud de la dinámica. Cabe, grosso modo, diferenciar tres tiempos correspondiendo a tres espacios: tiempo pasado, que corresponde a "l'âge d'or"; presente para "l'âge d'homme",

que es en el que, fundamentalmente, discurre la dinámica, y tiempos futuros y subjuntivos para una hipotético renacimiento que, de acuerdo con el planteamiento del texto, sólo puede darse en el momento en que se rompa la asimilación yo realidad-yo texto por desaparición del yo. Cada uno de estos momentos atiende a una localización concreta en el espacio, según el régimen de oposiciones considerado antes.

Por lo demás, si atendemos al semantismo de los propios componentes, vemos que la referencia temporal viene dada por signos en los que domina su circunscripción al espacio. La "mémoire de l'âge" es "forêt plaine" (Phénix III), pues lo que da propiamente cuenta de la temporalidad es la "llanura" que, como hemos visto, se sitúa en el punto más bajo de la vertical y desempeña un cometido de sustento. El semema "forêt" contiene asimismo y de forma aislada la referencia temporal por diversos elementos de su espectro semántico, como veremos luego; pero, según lo que se ha considerado hasta el momento, "forêt" contiene un sema "clausura" y responde a la topografía vegetal, propia de lo instintivo, analizada en "phénix IV" y en "le cerf naft de l'action la plua claire - l'humus le plus bas de soi". Por otro lado, "forêt" está asimilado a la mañana ("le long des forêts au matin"), y ya sabemos que la mañana se inscribe en el abismo. Sin embargo, lo que prioritariamente le hace contener la referencia temporal es su localización con el espacio de la llanura. Algo similar ocurre con "pins vieux", en donde lo que prioritariamente interesa no es el determi-

nante "vieux" sino el funcionema nominal "pins".

Si atendemos ahora a la dinámica, el mismo fenómeno puede ejemplificarse en el movimiento de "phénix IV":

. temporalidad: "quand" ---- mundo del "devoir"  
↓  
. temporalidad: "quand" ---- mundo del "sacrifice"  
↓  
"où": espacialidad

("feu de résurrection amie  
où ton seul Oeil va paraître").

Cabe, asimismo, resaltar otro aspecto de este fenómeno de espacialización progresiva; estriba éste en la interiorización que, de acuerdo con la dinámica general a la obra de Jouve, sufre el espacio: proceso de adentramiento en el abismo y posterior proceso de salida; abandono del mundo "joie-pureté" en el poema "nous sommes loin de la macération", y adentramiento, como producto del imperativo, en el mundo de la culpa, del "malheur": "sens-jouissance". Y si es posible hablar de adentramiento, ello se debe una vez más, a la localización con la que se percibe el mundo del "malheur", en virtud de la dialéctica entre lo alto y lo bajo, es en este caso el determinante "sur" ("cependant l'esprit suspendu sur l'universel chagrin") el que permite establecerla. Como se afirmó antes, el flujo del poema no es, cabalmente, de orden temporal, sino espacial.

Pero puede darse un paso más, en virtud del cual el espacio interior resulta personalizado: "je".

La dualidad yo-poesía contiene y repite el mismo proceso al que está sometido el cosmos. De aquí que el ritmo poético sea, para Jouve, propiamente el del cosmos, y nunca el de la historia ("on"- "nous"; "on" opuesto a lo personal y "nous"-pluralidad, opuesto a la singularidad, o lo que es lo mismo, "fragmentación ≠ unidad"). De aquí, nuevamente, que "poète" resulte localizado en la parte ascendente de la vertical.

Ello se consideró en el análisis de la función sujeto en los distintos poemas. Sin embargo, nos aparecía de forma terminante en el segundo poema analizado. En él, según un fenómeno de contigüidad, la "jeunesse" por un elemento espacial; "soleil" ("le soleil de ta jeunesse"). Los dos aspectos que vienen examinándose quedan condensados en el verso:

"C'est en toi même qui sont rangés les vieux soleils"

↓  
interiorización  
y personalización

↓  
geometrización del  
espacio interno

La temporalidad propia de "l'âge d'homme" queda, pues, localizada en el punto más bajo de la vertical. Todos los sememas que se inscriben en él tendrán la misma referencialidad en el tiempo.

En el poema "le carif naft de l'action la plus claire", la referencia temporal del texto resulta igualmente localizada por una transgresión clasemática "tiempo" ("naft de l'action") "espacio" ("la plus claire"), lo que lo sitúa en el movimiento ascendente de la vertical. De igual forma, el mundo de la culpa, originado por la falta, se encarna en el texto en el punto más bajo: "le plus bas de soi", siendo significada a través de los componentes de una topografía vegetal.

Si volvemos ahora al poema "Phénix I", encontraremos que la temporalidad contenida en sus tres partes desemboca en los siguientes tópoi: "coeur", "nuit" (espacio cerrado: "raccourcissant son erre"); y "miroir concave du firmament"

& & &

Cabe ahora reseñar los mecanismos textuales básicos por los que se produce el paso de lo temporal a lo espacial:

- 1.- por identificación, a través del funcionema verbal "être". Como ejemplo pueden citarse los versos

"Le malheur c'est la terre où pousse notre ville"

. . . . .

"Le sang humain, l'espoir, le souvenir humain  
Sont les ingrédients noirâtres de l'espace"

2.- Por funcionemas adverbiales y, más concretamente,  
a través del adverbial "où".

Allí donde debieran aparecer determinantes temporales del tipo "lorsque" o "quand", el texto los substituye por el espacial "où". El ejemplo más claro se encuentra en "où" igual a "abîme" estudiado en "Ariane poésie" (15 ).

3.- Mediante determinantes preposicionales, que procuran directamente el paso a lo espacial.

Los más empleados por el texto son "dans", "en", "à", con contracción o sin ella, "sur" y "sous", que, atendiendo a un criterio de frecuencia, dominan todo el texto. "Dans", "en", "à", permiten hablar de adentramiento y ubicación; veamos algunos casos:

- . "Marche dans les tiens"
- . "C'est dans le coeur que sont rangés les vieux soleils"
- . "C'est en toi même"
- . "Toute la gloire est pour ce corps prostitué qui fut misère aux avenues de vie"

"Sur" y "sous" posibilitan la dialéctica algo ≠ bajo:

"Et la haute putaine assise sur les eaux"  
"Des mémoires de sous la terre"  
"Sous les langes du ciel"  
"L'esprit suspendu sur l'universel chagrin"

Los restantes relatores preposicionales que encontramos en el texto, atendiendo igualmente a un criterio de frecuencia, son "de" y "avec", utilizados habitualmente en la for-

mación de las distintas metonimias (y recordemos que la metonimia atiende a un criterio de contigüidad: "avec", "de") .

4.- Mediante funcionemas verbales del tipo "sortir", "rentrer", "redescendre", que espacializan automáticamente la función temporal del verbo.

5.- Mediante el catalizador formal visual, que geometriza los distintos componentes.

"(...) membres coupés de l'amour éparpillé sur  
des étagères"

y que produce, asimismo, determinantes adverbiales del tipo "là", "voilà".

Cabe poner como ejemplo del cometido espacial desempeñado por el catalizador visual, un grupo de versos del poema "Songe".

"Si tu fixes bien tes yeux  
Si tu les fêtrécis  
Tu peux encore l'apercevoir

. . . . .

"Il était rose  
Il occupait la moitié du ciel  
Tu pouvais toi le regarder en face".

Así, pues, la temporalidad queda localizada en el punto más bajo de la vertical y tiene como referente la materia. Recordemos el poema "Phénix V", en donde cabe observar el siguiente dinamismo: tiempo humano --> "choses" (materia-espacio)

alta -->	culpabilidad	
↓	↓	
(temporalidad)	"plaisir-sens" (corporeidad) --> "malheur"	
		(referencia material; espacialidad)



#### NOTAS

- (1) Véase, a este respecto, la dimensión eminentemente externa, que Lefebvre otorga a la referencialidad. Structure du récit de la prose et du discours. La Baconnière, 1972
- (2) Cf. el concepto de "género" en Todorov. Op. cit.
- (3) L'usage de la lecture
- (4) En el primer manifiesto surrealista, Bréton se apoya implícitamente en las conferencias pronunciadas por Bergson sobre el sueño.
- (5) El término clasicismo lo empleo en su acepción original. Cf. V. Jaeger. Paideia. F.C.E., 1954
- (6) Cf. "La métonymie chez Proust". G. Genette, Figures III
- (7) vol. IV, 28
- (8) Véase, a este respecto, la inversión de valores que opera Jouve respecto de la "casa onírica" en Obermann, en "O Sépulcre".
- (9) Op. cit.
- (10) "Le Dandy", en Art romantique
- (11) Cf. "La mort du loup"
- (12) Cf. "Hérodias", en Trois contes
- (13) Véase el segundo capítulo del presente trabajo
- (14) Durand, op. cit.
- (15) Consignado igualmente por Durand, in op. cit.

167

LAS FORMAS DOMINANTES DE LA PERCEPCION

Catalizadores psicosensores de la percepción.

Materia y forma

El concepto de "catalizador" -metáfora procedente del mundo de la química- aparece empleado en la obra de Emilio Benveniste ( 1 ), pero no de forma sistemática y de acuerdo con la significación que aquí va a otorgarsele. Esta se debe integralmente a J. del Prado y ha sido tomado del examen de su tesis doctoral: "Estudio psicosemántico del universo de Patrice de la Tour du Pin" ( 2 ), así como del trabajo aparecido en la Revista de Filología Moderna sobre la Faute de l'abbé Mouret ( 3 ):

El objeto de toda crítica es poner de manifiesto la singularidad, la unicidad de un texto y ver cómo esa unicidad se estructura en microcosmos significante. El concepto de catalizador (...) nos permitió estructurar un método de

análisis que hace posible abarcar -temática y estructuralmente- esos dos objetivos".

"Entendemos por catalizador (es) una presencia psico-sensorial, no innata, de carácter individual y constante en su evolución, que impone a la actividad del yo determinadas constantes en su dialéctica cognoscitiva o pragmática con la realidad. En ese sentido, el yo, como estructura abierta -- cerrada al mismo tiempo, se constituye en una red de catalizadores que estructuran un modo de percibir y de ensoñar la realidad" ( 4 ).

De la misma forma, estas constantes en el modo de percibir la realidad, estarán en la base de la producción textual (semántica y formal). Cabe, así, hablar de una doble vertiente en esta operación de actálisis: dirección en el modo de percibir y dirección en el modo de producir. Aquí sólo se examinará la primera vertiente.

¿Cuál es, pues, la intención de este capítulo? Establecer de modo sistemático y en un análisis inmanente al texto, las constantes de percepción y ensoñación de la realidad.

Este primer acercamiento resulta indiscriminado; es decir, no he querido, deliberadamente, establecer las distinciones propias del análisis semántico, pues tampoco la lectura opera en primera instancia llevándolas a cabo; sí, en cambio, resultan indispensables en un segundo momento. Me moveré, pues, indistintamente, entre los diversos pla-

nos y categorías semánticas.

El desarrollo de este capítulo queda del siguiente modo;

#### 1. Inventario;

En la primera parte presenté un inventario de los distintos procesos de catálisis, acompañado de un número amplio de ejemplos correspondiendo a los cuatro volúmenes de poesía de Jouve. Este inventario estará, igualmente, en la base de los capítulos posteriores, de forma que pueda recurrirse a él cuando parezca necesario ampliar el número de citas que se presenten en el desarrollo completo de cada apartado.

El criterio empleado a la hora de hacer este inventario ha sido, nuevamente, de frecuencias. Se han examinado 1.348 fenómenos de catálisis en los que, además, se produce alteración de clase semántica, de forma que el inventario no sólo recoge una serie de "presencias obsesivas" (5 ), sino que da cuenta de las nuevas realidades que procura la operación metasémica.

Evidentemente, no podían figurar los 1.348 casos analizados. El inventario, es, por lo tanto, producto de una selección que se efectúa sin otro criterio que el de recoger los casos más representativos, así como suficiente número de ejemplos.

#### 2. Estudio clasificatorio;

En esta parte se hace el estudio concreto de cada catalizador y las relaciones que éstos mantienen entre sí.

NOTAS

- (1) Problèmes de linguistique générale. Gallimard, 1966
- (2) Cf. Thélème, nº 1, Madrid, 1980
- (3) Revista de Filología Moderna, Universidad Complutense, 1979
- (4) J. del Prado, Thélème, art. cit
- (5) En la acepción de Charles Mauron



TP  
1984  
099-4

José Antonio Millán Alba



x-53-073228-2

ESTUDIO DEL UNIVERSO POETICO DE PIERRE JEAN JOUVE

TOMO II

Departamento de Lengua y Literatura Francesa  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1984



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº 99/84

© José Antonio Millán Alba  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1984  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-17647-1984



Inventario



0.1. Geológico

"Depuis longtemps sur l'étrange vaisseau

Qui me porte à travers les terres les plus sèches" (1)

.....

"Aux terres de la fraude" (2)

.....

"Et d'être en aimant coupable! Tant de détours

Par le terrestre monde enfantin il en est tant

Par l'abîme: aimer tuer meurtrir blesser" (3)

.....

"(...) oh haine toujours verte

poussée du sol humide" (4)

.....

"La femme née de toute femme et toutes femmes en

objet! réunisseuses des mémoires. Nymphes immuables des

marais" (5)

.....

"La femme ondulante nacrée sous les cauchemars de l'été,

aux collines, vents, nuits stellaires, sous le poids des  
forêts

plombées, pierrerie verte du marais" (6)

.....

"Tel est l'art, sur les grands gouffres du jour faussaire  
Sur les grands poids de matière défunte" (7)

.....

"Ici qui vins des entrailles et gemmes liquides et plus  
épaissi de choses que l'orchidée même du sexe" (8)

.....

"Chant de reconnaissance au vaste Monde  
A ses soleils et ses eaux, ses aspérités, ses abysses  
Et au coeur intérieur encor plus nombreux en abîmes" (9)

.....

"Le meurtre vient droit de l'abîme" (10)

.....

"(l'être) Il est pur comme les montagnes azurées" (11)

.....

"Arracher

Ton corps chaud à l'abîme où il entre et il plonge  
Chaque jour" (12)

.....

"Merveilleux arrondi des prairies où la mort  
chemine à pas d'argile" (13)

.....

"Retour du soir en nous inextricable jeu  
Des matières des opprobes des mémoires  
Inépuisable abîme au devant du matin" (14)

.....

"De terre immémoriale et triomphe de jade" (15)

.....

"Un grand plateau de mer de collines de vapeur" (16)

.....

"L'angoisse ne me quitte avec ses bouts dorés  
Ses lignes ses terrasses" (17)

.....

"-et l'inutile ardeur des bleus divers  
Fume vers le ciel gouffre où le jour tue l'étoile" (18)

.....

"-Ce ne sont que galeries  
nates

Ce ne sont que charmes jaunis Ce ne sont que cônes de  
sable" (19)

.....

(Femme) "O caverne très douce obligé par un autre" (20)

.....

"Que veux-tu déesse maligne? Où sont tes seins couleur  
de groseille

Où ton ventre fendu d'amour brun et les régions d'opiat  
sucré" (21)

.....

(...) "et mort d'une seule goutte d'abîme" (22)

.....

"plonge dans l'instrument dans le baroque énorme  
Qui pleure avec amour sur le gouffre du temps" (23)

.....

"La plus grande vertu s'attache à la musique  
A l'imprévu des lignes et des sons et des constructions  
Harmoniques pareilles aux fosses marines" (24)

.....

"La fente de son ventre" (25)

.....

"Et là ouvre sans bruit l'abîme de la douceur" (26)

.....

"Laisse la terre dans le désir qui veut dénouer ta ceinture  
(27)

.....

"(...) où le sentier côtoie une mémoire abîme" (28)

.....

"On écoute au profond du monde intérieur  
Se produire les étendues, plaines montagnes  
Lacs et mers bleuités somptueuses couleurs  
Chaque lieu chassant l'autre au gouffre de notre âme" (29)

.....

"Je suis un seul pays entouré de dents fauves  
De murs blancs couronnés de sang" (30)

.....

"Mais je n'ai plus de terre dans ma vie,  
Tout enchaîné de terre" (31)

.....

"Comment ai-je pensé d'aimer ces pierres  
Sur l'opulent plateau où les villes semblaient  
prospères (le sang coulant dans les ruisseaux)" (32)

.....

"Les montagnes de jadis avec l'auréole  
(...)  
Sont le bonheur éclaboussant des yeux sereins" (33)

.....

"Quel abîme noirâtre et fade tu reveillais  
Suave un creux de sang  
Visible dans un flot de blonde volupté!" (34)

.....

"Près des hanches repus le poète regarde  
Monter le sang immense et l'avenir noirci  
Révolution mâle! abîme!" (35)

.....

"L'abîme du péché" (36)

.....

"O donne-moi ton corps ouvert en grand secret  
Là où la profondeur est énorme et sauvage  
Où le temps est perdu dans l'abîme" (37)

.....

"Laisse que je retouche entièrement ton corps  
Dans son vallon ou plage extrême fleur du temps" (38)

.....



"Marche en arrière s'adducée et refais l'épaisse mémoire  
Qui fuit comme un lac à l'inverse, où fuit tout un gouffre  
solide" (39)

.....

"Les vrais larmes ne sont humides, mais sèches de  
toutes les larmes

Et paisibles comme le temps, et tenaces comme les  
carcasses du vent sur les vieilles plaines

D'antique patrie perdu, et humbles comme les visages  
de ravines et parés perdus" (40)

## 2. geológico-acuático

"La solitude a sa manière  
De réfléchir ainsi qu'un immuable étang" (41)

.....

"Et que ce ruisseau de désir" (42)

.....

"Féminine fontaine aux terribles grands fonds" (43)

.....

"On écoute au profond du monde intérieur  
Se produire les étendues, plaines montagnes  
Lacs et mers bleuités somptueuses couleurs" (44)

.....

"Les femmes sont des fleuves" (45)

.....

"O vie! organe empli des forêts et des mers" (46)

.....

"Comme la brume sur les roseaux de l'eau morte" (47)

.....

"Je creuserai patrie impure  
Ton malheur dans la flétrissure  
Ta peur avec le flot noir vert" (48)

.....

"Ton baiser s'est posé sur moi près des armoires  
Quel abîme noirâtre et fade tu reveillais  
Suave un creux de sang  
Visible dans un flot de blonde volupté" (49)

.....

"Visage dur qui eut des yeux ou lacs profonds  
Velours où tu t'évanouis de plaisir pur" (50)

.....

"Que la mort était lasse éloignée et vaincue  
Que son mal en immense gésine et toujours bu" (51)

.....

"Par delà les mers chaudes des corps amoureux" (52)

.....

"Recherches des routes sans port  
Et de lacs où nulle eau ne sonne  
Des temples bâtis sans lumière  
Nuit où le soleil ruissela" (53)

.....

"Ondulatoire est le Divers ondulatoire est le soleil  
(...)  
où la larme est mêlée au sang" (54)

.....

"Sous l'amoureuse cuisse un fleuve vert des morts" (55)

.....

"Certains yeux contenant la sourdeur de la mer" (56)

.....

"Elle est enfouie comme une rose sous les verdure de la mer"  
(57)

.....

"Tu prépares le sang l'étang et la vengeance" (58)

.....

"Frisonnement plaisir le soleil est couche est bu par un  
nuage" (59)

.....

"Ne résiste plus coeur précieux! Adore le fantôme sang  
Le fantôme noir, et rose, ivoire, et brun bleu, taché de  
vert blanc  
Le sorti de la mer" (60)

.....

"Dans mon bras tu trouveras le sang  
Tu trouveras la peau humaine et le fleuve de satin qui  
se renfle sans recifs" (61)

.....

"L'Envoyé et la Chassée circulent dans l'ovoïde espace bleu  
Ensuite réunis  
Ils forment une longue chanson avec des hauts et des bas

(...)

Toujours la courbe en forme de vague des hauts et des bas  
(62)

.....

(Femme) "aquatique sensible" (63)

.....

"Eaux vertes, dentelles furieuses de la mort" (64)

.....

"Lorsque la nuit fut toute accomplie sans étoiles  
La profondeur qui ne voit pas nous effraya  
Par épouvante et la fontaine s'arrêta  
Des eaux justes des eaux du jour du connaissance" (65)

.....

"Cette femme très pâle

(...)

Douce comme l'esprit des prairies vertes  
Dans les lacs habités et tranquilles et vieux" (66)

.....

"Je ne te lisque sous la vitre de golfs de ciel et eaux  
épaisse vitre aussi de morts" (67)

.....

"(...) liberté ne soit pas en tes eaux" (68)

.....

"Je me sou mets, ô Admirable, Je me sou mets Pacifiable.  
Je me livre, bienfait d'eaux claires"! (69)

.....

"Cependant que le corps sanglant mêlé d'esprit  
Par une eau corrompue aurait repris son histoire" (70)

.....

"Rivière de ta banche" (71)

.....

"Près des eaux sépulcrales du haut, et inhumaines  
Attitudes de cristal, des claires et d'esprit" (72)

.....

"Par le fleuve écoulé du sein de notre mère  
Glissant, nous allons vers l'immuable mort" (73)

.....

"Qu'elle était belle  
Assise sur sa cuisse pliée, ses puits étant noirs  
Et jouant avec l'harmonica de sa bouche" (74)

.....

"Qui s'engloutit lourdement aux eaux de la mémoire" (75)

3. Geológico-mineral

"Dans le rocher mirifiquement durci de larmes  
Dans la forêt claire verte mortellement  
Ces deux eaux sans théâtre  
Etaient les yeux, les yeux jumeaux de la solitude" (76)

.....

"Où tu te retrouves chaque nuit par les continents  
habités profonds et sûrs de l'épaisseur" (77)

.....

"Avec une clameur de chantres, avec un long bruit de  
chaînes parmi les vaisseaux pétrifiés" (78)

.....

"Regrettant des amours laissés sur les rocs bleus" (79)

.....

"La ville est en perdition de femme et de pierre" (80)

.....

"Cet oeil de plomb" (81)

.....

"Celle qui fut aimée aux vastes chevelures

Or rouge au milieu des cent vieillards très saints" (82)

.....

"Nous chantons d'un coeur las une étoile parfaite

Qui nous fait signe à travers l'épaisseur de pierre" (83)

.....

"Cirque des cirques d'or on erre sur les lieux

Aspirant à l'éther qui s'enfouit par le nombre" (84)

.....

"Ainsi la chair totale et fauve et désolée

Se dénudant d'un manteau d'acier noir:

Volutes! monstres! et dentelles!" (85)

.....

"Et la matière faite roche" (86)

.....

"Et sur les eaux de jade vert

Qui devient alors jade noir" (87)

.....



"Même touffe du pli du marbre de la hanche" (88)

.....

"Un monde éternellement lourd" (89)

.....

"Brûle ces coeurs ce sont des silex

Ces âmes des poutrelles d'acier, des billets de banque" (90)

.....

"Bientôt il n'aurait plus que l'espace de son corps

suave de pierre" (91)

.....

"C'était une femme jauni au coeur d'aurore et

magnétique" (92)

.....

"la peau teintée

d'améthyste" (93)

.....

"Les jades les perles de vapeur et il se suivent

les pierres et les mers et les ombres de cyprès" (94)

.....

"Ta fleur noire identique au dur soleil couchant  
Et ton sein plus poli que la pierre des rêves,  
Tes aines de parfum bistré séparent bien  
Les colonnes, du lieu de ta honte très rare" (95)

.....

"Comme est le corail rose de la femme humaine" (96)

.....

"ni le destin  
Du plaisir entre leurs murailles de satin" (97)

.....

"Je suis pesante mais céleste" (98)

.....

"Je vois le Tableau de Justice ancien et tout ses ors  
(...) se retablir -  
Les ors originels!" (99)

.....

"Ce sont les préparations de pierre précieuse mortelle" (100)

.....

"Colonnes, et des filles  
pierres mouillés de leur cuisses visibles" (101)

.....

"L'aube s'aperçoit sur les grilles du froid" (102)

.....

"Quand un or extrême demeure

Sur la plaque de bleu métal

Où les signes de neige fondu ont mémoire de l'origine" (103)

.....

"(...) le poids de matière

De vos coeurs" (104)

.....

"A ce mur de patrie mon sang est accroché

devrai-je renoncer au mur aux pierres?

Renoncer aux pierres" (105)

.....

"Ici qu'il y a des entrailles et gemmes liquides et plus

épaissi de choses que l'orchidée même du sexe" (106)

.....

"Tel est l'art, sur les grands gouffres du jour faussaire

Sur les grands poids de matière défunte" (107)

.....

"Pour l'entrée à l'épaisseur bien obscure de ce coeur" (108)

.....

"Cette épaisse douleur" (109)

.....

"Le sein très lourd de la vierge

Et non touché par le soleil" (110)

.....

"Des féroces et lourds chevauchements des corps" (111)

.....

"Nous allons voir d'un oeil lourd et content" (112)

.....

"(...) il regarde ton bien

éblouissant au plus épais manque de gloire" (113)

.....

"Et la clame lourdeur de sous la mer des arbres" (114)

.....

"Le grand espace blond des poils fous de plaisir

Autour de lourdes terres blondes" (115)

.....

"Commence par la plus bas

S'épaississant sur les mots obscènes" (116)

.....

"La femme ondulante nacrée sous le cauchemar de l'été,  
aux collines, vents, nuits stellaires, sous le poids des forêts <sup>de</sup>  
plombées, pierrerie verte du marais" (117)

.....

0. 2. CATALIZADOR CLIMATICO

"(...) c'était une femme jauni au coeur d'aurore" (118)

.....

"Où sera le brouillard géant de la cité" (119)

.....

"(...) et les arbres géants  
suspendus à la mamelle du ciel mauve" (120)

.....

"Près de là coulait un ruisseau gai d'aurore" (121)

.....

"De la masse issue d'une terre jusqu'à ton ventre  
couleur d'aube" (122)

.....

"Les nuages dessus les frontons grisonnants  
Font la même plage glorieuse avec le maritime azur" (123)

.....

"Volutes! monstres! et dentelles!  
Enormes cumulus justifiant l'amour

Evanouissements verts, roses éternelles" (124)

.....

"Friselis de jour aux rivières sous le charme des feuilles  
de saule" (125)

.....

"Que la clarté se marie à l'ombre" (126)

.....

"Aveugle de midi" (127)

.....

"Mes cheveux ont blanchi et les armés du bord  
Ces forêts ont vieilli d'odeur et transparence:  
Mon pas! sur le poil ras de l'amour de midi" (128)

.....

"Ni les chairs que le sang vernit de rosée rouge" (129)

.....

"Ecoute mon coeur de mélèze orné de branchages déchus  
De légères étoffes d'étoiles, de vent contenu" (130)

.....

"O vierge noire dans un temple de vent claire  
Etoile de la mer sur les lieux desséchés

Rire sous les piliers de marbre du coeur mort

Princesse du matin à la nuit désolée" (131)

.....

"Ton nom, Souffle, nourri d'absence" (132)

.....

"Le vent chaud des poitrines de femme" (133)

.....

"Plus déshumé par l'effort que le morceau de terre sous  
le sirocco de sécheresse" (134)

.....

"Les femmes sont des fleuves, des terres, des vents" (135)

.....

"Fuis-les, fuis-les! cet ouragan de poux et de moteurs" (136)

.....

"Toujours mouillé par le choc des orages  
du coeur" (137)

.....

"Jusques à'abaisser sous le tonnerre de grâce" (138)

.....



"Toi qui connais le jeu du tonnerre et celui des membres" (139)

.....

"L'ouragan d'une mer où la terre est ravie" (140)

.....

"Après avoir souffert d'un orage nous sommes  
Blessés par le tonnerre ancien" (141)

.....

"Car nous avons choisi le fort parti des anges  
Qui sortent de la profonde ile d'ouragan  
Et volant de partout répandent sur le fange  
Le poids d'acier mystique et les destructions" (142)

.....

"Rien ne serait prisonnier si tout  
Etait mort à sa main et si tout son désert  
N'était toujours qu'un seuil  
A ce rien qui parfois fructifia en Tout" (143)

.....

"Mon Fils mon Epoux du Seigneur  
Sur les grands violents déserts que j'essaie pour lui" (144)

.....

"Déserts déserts soyez ouverts  
Beaux pays soyez effacés" (145)

.....  
"Mon Seigneur

Si tu veux bien ne pas écouter ma voix qui a passé sur les  
déserts" (146)

.....  
"Quelque ruine poilue d'insectes et de rages  
Surgit dans le devant de tes yeux harassés" (147)

.....  
"(...) et d'énormes  
chagrins serrures de ses déserts" (148)

.....  
"(...) pour un vaste désert d'objets morts" (149)

.....  
"Ecoute ce Rien au désert" (150)

.....  
"(...) à l'ombre qui est profonde  
comme la mer" (151)

.....

"Oh donne apaisement de toute ma crainte  
Anéantissement de tout mon désir  
Epurement de mon silence  
Et que totale soit l'obscurité et que fatale" (152)

.....

"Quelle vue en l'obscur te sera paraclet?" (153)

.....

"Montagnes inimaginalbes bleues et glacées  
pleines d'obscurité dans le plus haut du jour" (154)

.....

"(...) au tunnel où j'étais enfanté:  
O terre des champs bruns! ô ciel noir sur la plaine" (155)

.....

"(...) si les ombres sortent du sexe fabuleux" (156)

.....

"Regrettant des amours laissés sur les rocs bleus  
ou des villes immenses aux pavillons d'ombre" (157)

.....

"Un regard d'ombre rempli toute l'oeil de viatique" (158)

.....

"Sale, dont le corset sur la cuisse nocturne  
Se meut lubrique et noire, épouvantable soir" (159)

.....

"O nuit obscure où je suis né  
Nuit du sexe nuit de l'été  
Nuit de la bête et des crochets  
Nuit de l'impure  
  
Nuit de ma nuit toute éprouvée  
Nuit de mon rien nuit toute pure  
Nuit volonté  
Nuit du saint esprit charité" (160)

.....

"(...) depuis que tout le monde  
Tourne dans les rayons de leur injuste nuit" (161)

.....

"La nuit avide avec ses coups et ses raisons  
Entoure ma demeure" (162)

.....

"Noire nuit ô sombre habitat" (163)

.....

"C'est beau! La paroi triste illustration

Chante la mort mais non le sexe chaude du soir" (164)

.....

"L'agneau ne dit issu de noir nuit

Ou à lui seul et saignant il contient tout le jour

Le plus resplendissant qu'on a médité le jour" (165)

.....

"Dans la confusion entre membres et nuit" (166)

.....

"Je suis celui que tu as désiré

dans le chemin de nuit

Je fais dormir les yeux obscur de tes brebis" (167)

.....

"Avec l'oeil et la main, la nuit et le rocher

Si proionde est la guerre de ces vastes terres" (168)

.....

"(...) dirais-tu l'horrible gouffre de la soirée" (169)

.....

"Je ne sais si tu es, ou tu es ma Tenèbre" (170)

.....

"Retour du soir en nous inextricable jeu  
Des matières des opprobes des mémoires  
Inépuisable abîme au devant du matin" (171)

.....

"peut-être ai-je connu la pure vision  
A la nuît lorsque toute l'infâme journée  
Est déposée dans l'ombre" (172)

.....

"(...) et la croix nuîtamment" (173)

.....

"Je dois sortir et de nuit noire m'anéantir" (174)

.....

"pour la joie des vivants par le soleil des morts  
qui répond incendie au long soir du néant" (175)

.....

"Ta fleur noir identique au dur soleil couchant  
Et ton sein plus poli que la pierre des rêves" (176)

.....

"qui n'appartenez au plateau de la terre ni au corps  
sanguin de la nuît ni à l'autorité de l'air" (177)

.....

"La nuit était très lumineuse dans la nuit" (178)

.....

"Feuilles, crevez le sobre bois

Du soir" (179)

.....

"Ecoute la gorge gonfler avec le parfum de rose marine

su large des noirceurs voyageuses

Du jasmin de la nuit et la peau purpurine

Des ombres secrètement tuées: meurtre de nuit

Au long gémissement des astres: sang de nuit" (180)

0.3. CATALIZADOR VEGETAL

"(...) au crépuscule  
vert émeraude avec des mousses et du sang" (181)

.....

"La mer y rabat son sang vert  
D'atroces débris sexe et sève" (182)

.....

"Le pur poète est mis dans le sang écumeux  
Est pris entre les lianes turgescents" (183)

.....

"O corps immense et qui sur cette terre  
A porté le buisson le plus rouge et ardent" (184)

.....

"Ah laissons les manteaux et murs  
Mes beautés mes couleurs charnelles  
Ce qui dans l'herbe encor sourit  
de la mort" (185)

.....



"Du plaisir contre la chevelure fiévreuse et l'herbe" (186)

.....

"Cette femme très pâle

(...)

Douce comme l'esprit des prairies vertes" (187)

.....

"Au milieu des tombeaux de la verdure

Et de l'écorce de cyprés, contre l'herbe

Sous un ciel toujours bleu

Se tient la fille des bordels sans chemise" (188)

.....

"O vie! organe empli des forêts et des mers" (189)

.....

"Mes cheveux ont blanchi et les armées du bord

ces forêts ont vieilli d'odeur et transparence:

Mon pas! sur le poil ras de l'amour de midi" (190)

.....

"Tous les cristaux brusquement concentrés

Sur une branche familière en eau profonde" (191)

.....

"Frisant au point du corps où descend sur aucune  
chair une dentelle funèbre à rameaux noirs" (192)

.....

"Je tuerai ces bouches vermeilles  
Sous le bois du premier péché" (193)

.....

"Et l'arbre de science entraît ses tubes noirs  
Jusqu'au néant et l'homme sans retours  
Saississait les secrets du mortel univers" (194)

.....

"Depuis les arbres enchantés du mal perdu" (195)

.....

"La parole pour plaire Dieu disait Justice  
Sur les bois englués d'un holocauste fort" (196)

.....

"Quand les saints regards et les fines pensées  
Ne sont que martyre de l'arbre du mal avec l'amour" (197)

.....

"Amour, gonfle le bois!" (198)

.....

"La lumière violant une forêt natale" (199)

.....

"Le noir enveloppe la peau de mon coeur

Mes faces sont de cendre et de larme et de bois" (200)

.....

"La fraîcheur de tes membres blancs que tracent tes jambes

longues

Vers le bois noir poussé à l'entre-croissement

Qui grossit sur le grand arc ou la maison de tes lombes" (201)

.....

"(...) et l'on voyait au fond

Monter des bois cette fois montueux

Vapeurs, sueurs" (202)

.....

"(...) d'èse humaine aux vastes hanches

découvert cramoisi d'animales forêts" (203)

.....

"Mais le chemin des sens est sous le bois vert" (204)

.....

"D'arôres nobiles verts

issus des longues eaux du petit fleuve" (205)

.....

"Que disent vos gammes de bois vos chromatiques  
enchantelements

Amers de ma vie profonde" (206)

.....

"Grands spectacles de peau que je vous déshabille  
Pampres! bois de noirceur! plages bleues et rameaux" (207)

.....

"Oh brûle toi pénétration d'amour  
Dans des forêts délicates et brunes" (208)

.....

"Les plans harmonieux se forment à l'instant  
En pièces d'escaliers mémoire et bois et sang" (209)

.....

"Il n'y a pas de sang que tu n'aies sous ton aile  
pas d'arbre de tourment  
Dont tu n'aies voulu toutes les branches" (210)

.....

"La végétation l'étouffant sans un automne;

Campanules et thym saxifrages de sang

Les ruines blanches et les potentilles jaunes" (211)

.....

"Regardez mon portrait d'anémones sanglants" (212)

.....

"Elle est enfouie comme une rose sous les légumes de la  
mer" (213)

.....

"Ecoute sa gorge gonfler avec le parfum de rose marine  
au large des noirceurs voyageuses, le cri

Du jasmin de la nuit et la peau purpurine" (214)

.....

"Je te connais fleur de mon gouffre! Je sais tirer  
de ta

bouche humectée des parures du sang" (215)

.....

"Ici que vins des entrailles et gemmes liquides et plus  
épaissi de choses que l'orchidée même du sexe" (216)

.....

"Merveilleuse la fleur souterraine ou le sexe" (217)

.....

"Même touffe du pli du marbre de la hanche" (218)

.....

"Envers ton vide sein rose au coeur violet  
Rose tranchée à mort et violette usée" (219)

.....

"Ecoute mon coeur de mélèze orné de branchages déchus  
De légères touffes d'étoiles, de vent contenu" (220)

.....

"Quand toute ville au jour est épanoui rose" (221)

.....

"Né du bulbe séminant d'une femme" (222)

.....

"Laissant le coeur dévasté comme la lande après la mort "  
(223)

.....

"(...) au tunnel où j'étais enfanté:  
O terre des champs bruns! ô ciel noir sur la plaine  
O mère de nueage et de l'urne trop pleine" (224)

.....

"Et je te fleurirai la nuit comme au gisant de la fillette  
Sont des fleurs emplies de crime et de larme et d'épée en  
sang" (225)

.....

"Mais la tourbière et les odeurs de sexe et les joncs" (226)

.....

"Laisse que je retouche entièrement ton corps  
Dans son vallon ou plage extrême fleur du temps" (227)

.....

"Ventre avançant l'énorme touffe  
Forte et noire comme un péché" (228)

-5 10-

1. CATALIZADOR HUMANO - ANIMAL



"Libre de te donner en amour

De t'abaisser à mon amour je suis matière" (229)

.....

"Et qu'au milieu des villes criminelles" (230)

.....

"La frange des cheveux des villes capitales" (231)

.....

"La fornication des villes tapissant les fonds de la mer"  
(232)

.....

"Mon coeur ô mon malheur est aveuglé d'objets

Comme si tous ces Nom me tenaient en esclave" (233)

.....

"Où est la bien-aimée dont les seins sont des paons" (234)

.....

"Trois fois l'homme a pris dans ses bras la femme

Et ventre à ventre noeuds de haine au lieu d'amour" (235)

.....

"Ou ce nombril noyé de mémoire" (236)

.....



"C'est un regard voilé

Qui prononce un vocabulaire ensanglanté" (237)

.....

"Les erreurs, les années, chagrins inexorables

Les désirs, monstres devenus de fer et de laine

Le regard aux latrines, les combats rangés

La soeur, la mère, le frère, le père

Voilà ce qui formant tâches et initiales

Imprègne de sang les murs de ce chateau" (238)

.....

"L'âme est seule au-dessus des mondes bleu

De la terre belle et animale, sans espace" (239)

.....

"Un jour la terre en mouvement

Avec les tons, les brises, l'odeur du sexe et les saisons" (240)

.....

"Fureur du rouge sang sinuose folie" (241)

.....

"Sur un golfe d'or

Imprévu géant noir" (242)

.....

"(...) sur le trottoir d'un

Tour

Fut le passage avili d'une princesse de larme et d'une al-  
tesse

Du sang" (243)

.....

"Montagnes inimaginables bleues et glacées

pleines d'obscurité dans le plus haut du tour

Montagnes de faute et montagnes d'azur" (244)

.....

"Des chairs et qu'il est lourd d'arracher ces mémoires

Ces caresses du soir aux villes de péchés?" (245)

.....

"Mère du sang des morts ou soeur chaude des morts

Ton baiser s'est posé sur moi près des armoires

Dur abîme noirâtre et fade tu réveillais

Suave un creux de sang

visible sans un flot de blonde volupté!" (246)

.....

"La lumineuse éternité dont les lèvres sont ouvertes" (247)

.....

"Le sein de lait" (248)

.....

"Le sens de la terre avec ~~les~~ plaisirs tremble" (249)

.....

"Au soleil chaste" (250)

.....

"L'oiseau translucide au-dessus du temple" (251)

.....

"L'amour de psyché malheureuse se mélange

Au tomate sanglant

Sur la voie des tombeaux, des matières fécales" (252)

.....

"Vieille ville tromperie du coeur! aux chairs blanches

Sur toutes les airs

Aux bouches rouges sous tous les vents! vieil abandon

Simple du coeur" (253)

.....

"L'esprit avec le membre et la noire toison" (254)

.....

"L'avenir, le sang répandu, dieu le père" (255)

.....

"Mon Dieu, posent sur moi des yeux charnels :

Quand elles ont brisé leur étoffe de verre

Elles mangent les cœurs" (256)

.....

"Tes yeux à l'intérieur sont retournés

Une seconde vue vers le ciel les habite" (257)

.....

"Qui n'appartenez pas au plateau de la terre ni au  
corps

sanguin de la nuit ni à l'autorité de l'air" (258)

.....

"Dans mes bras tu trouveras le sang

Tu trouveras la peau humaine et le fleuve de satin qui  
se renfle sans récifs

Tu saisiras la complaisance de l'odorat" (259)

.....

"N'es-tu pas à présent le charnel chant du soir" (260)

.....

"Des eucalyptus chantent dans le coeur des propriétés  
Le soleil est toujours le même à son couchant  
Et le passant fourbu doit regarder  
Il est né pour toujours regarder le couchant" (261)

.....

"Ta peau tendue à la ténèbre alors que toutes citadelles  
sont irriguées de coraux sanglants" (262)

.....

"Regardez mon portrait d'anémones sanglants" (263)

.....

"Sexueux a jailli le vent des saisons rauques" (264)

.....

"L'éternel est le pli du sein d'une femme grande azurée  
qui ne fait point mouvement sous la caresse des anges" (265)

.....

"L'ange paraît aux persiennes de fer  
Elle frisonne au coeur, de se souvenir  
contemplant les asphaltes avec les poubelles  
De sang, d'épingleure auréolée de pluie" (266)

.....

"Près des hanches repus le poète regarde  
Monter le sang immense et l'avenir noirci  
Révolution mâle, abîme!" (267)

.....

"Le pur poète est mis dans le sang écumeux  
Est pris entre les lianes turgescentes  
Des eaux des yeux des têtes médusantes  
Et des douloureux à l'infinie expansion  
Quelques bulles crevant de chaleur désirente  
Quelques larmes chantant dans leur creux ténébreux  
Et lui le voyeur des chairs bouleversantes" (268)

.....

"Car il est tout et donc un ennemi de tout  
Un oeil de tout et donc l'ennemi du regard" (269)

.....

"Et Tanocrède forçant la suave encolure  
Arrête son cheval nu devant elle" (270)

.....

"Car tu aimais et défendais  
La ville aussi baignée de douceur que de gloire  
Mais préférant encor son entraille de terre" (271)

.....

"Et la voûte avec ses baisers et ses joints" (272)

.....

"plasma d'illuminantes soumissions" (273)

.....

"A ce mur de patrie mon sang est accroché" (274)

.....

"pour toucher le rayon sans corps" (275)

.....

"Ainsi la chair totale et fauve et désolée" (276)

.....

"Ce contrepoint des douleurs et des chairs  
des timbres des soubassements noirceur profonde  
des féroces et lourds chevauchements des corps  
Aux trombons!" (277)

.....

"Et comme on emporta d'ici sanglante jupe  
La femme, une maison dérivée de son sein" (278)

.....

"Les reins de la forêt et le bassin des eaux" (279)



.....

"Ma terre! Ma misère même! Je te dévore  
En une forme jeune abondante de sang" (280)

.....

"La terre avec son oeil gris regarde passer le ciel" (281)

.....

"Éclatante au-dessus des machoires de maisons" (282)

.....

"Comme tout était joint et confus et malade  
par faute à l'intérieur de la rouge criante chose née"  
(283)

.....

"Ton noeud de nerfs tel palais du sang de l'amour" (284)

.....

"Cygne fou, revoyons ta chambre d'eau verdâtre  
quand tu chantais ton dernier chant de cuisse blanche"  
(285)

.....

"Dis ton estre de honte noire" (286)

.....

"Et le charme des ruisselets bleus sur ton corps  
Vivait dans le vallon d'été mélancolique  
Quand son coeur fondait les glacons d'hiver" (287)

.....

"Elle a des mouvements aériens des jambes" (288)

.....

"Le village classique

la jambe nue superbe

A mi-hauteur des vallées vertes laborieuses" (289)

.....

"(...) avec la ville

Dont on entend les pas de sexe sur l'asphalte" (290)

.....

"Déesse humaine aux vastes hanches

Découvert cramoisi d'animales forêts" (291)

.....

"Les collines ont d'affreuses douceurs

(...)

Qui peut apprécier leur végétation

Et résister au mouvement lascif de ses hanches?" (292)

.....

"depuis que tu passas  
honteux sous la cuisse de la colline" (293)

.....

"Arbres comme la verge doit monter" (294)

.....

"Des cuisses, des cheveux, cette femme est plongeuse" (295)

.....

"Je suis un seul pays entouré de dents fauves" (296)

.....

"Arbre un dévorant, ô mère et terre et mort" (297)

.....

"(...) Et la fumée de l'accablement

Remontait à la course des chairs vers les naseaux

Et l'éruption des hontes de la femme

Avec les dents faisait claquer l'ivoire des morts" (298)

.....

"Montagne décharné par les dents séculaires" (299)

.....

"Et le lait du plaisir qu'elle retire aux mâles

Fait qu'elle voudrait toujours petite fille  
Les émonder avec le couteau de ses dents" (300)

.....

"Délivré des dents et crins de la femelle" (301)

.....

"Frémissement du cheval de la mort!

Il cède à la tentation de la bouche noir  
Inférieur et intime et du regard de plâtre  
Et du jeu de courtines, sexes, jambes et bras" (302)

.....

"Un peu de mort s'est déposé

Toujours sur la bouche qui s'ouvre" (303)

.....

"Qu'une idole de sel à ton buste pareille

Toujours mit sur ta chair lait d'obscurité" (304)

.....

"(...) le crime part

La violence des seins" (305)

.....

"Vice et candeur ont les mêmes seins et les mêmes hanbhes"  
(306)

.....

"Les montagnes des seins au sol" (307)

.....

"Et l'espace avec ses mains d'azur se presse lui-même  
Sa poitrine gémit sous ses mains azurées" (308)

.....

"Et le jeu de la chair  
A glissé sur le sein de la mort taciturne" (309)

.....

"Cavale humide et qui craches par les naseaux  
Le jet double éveilleur de brûlants souvenirs  
Ta poitrine de femme" (310)

.....

"Je mélange leurs seins crinières" (311)

.....

"Car c'est l'heure où la beauté rejoint les seins noirs du  
Malheur" (312)

.....

"Les prairies fument comme des seins" (313)

.....

"Dans un monde sauvage, et rongé de supplices  
Et dévoré de bruit, un age me répond" (314)

.....

"Sans ce hideux présent dévorant chairs et murs" (315)

.....

"Et puis quand a gémi la bête des marais  
Dénommée agonie ou caâpotis extrême" (316)

.....

"Des rochers monstrueux que la terre soupire" (317)

.....

"Telle est l'aube qui vient à la robe de soie  
Tâtonnante et meurtrie sur les plaines de soie" (318)

.....

"Et frémissants  
Par leurs plus faibles feuilles vers le bas  
Des bois libidineux laissaient l'azur s'enfouir" (319)

.....

"Sauvage allait la cavalière de la mort" (320)

.....

"La ville est en perdition de femme et de pierre" (321)

.....

"Les paysages sont des figures de femme" (322)

.....

"Le chant du cygne est chant de la mort" (323)

.....

"Qu'ai-je fait de mes lourdes griffes et de ma citadelle de  
défense?" (324)

.....

"La fornication des villes tapissant les fonds de la mer"  
(325)

.....

"La chair de la mort qui est la terre" (326)

.....

"Clorinde tient le glaive mâle par la croix" (327)

.....

"Et les nuages enroulant des montagnes de clameur  
Sur les monts mêmes disposés en chœur antique

Autour du meurtre! les nuages voluptés  
D'échevelements tragique ou de salace jouissance!" (328)

.....

"Des prairies au début la rage est trop violente" (329)

.....

"O vous déserts d'horreur hommes épouvantables" (330)

.....

"et larmes

En élasticité prodigieuse de charme" (331)

.....

"Le bleu seul était dur comme les yeux des airs" (332)

.....

"Mais l'oeil déraciné

(...)

Se redresse en courant

Vers les frisons de la forêt de la naissance" (333)

.....

"O donne-moi ton corps ouvert en grand secret

Là où la profondeur est énorme et sauvage

Où le temps est perdu dans l'abîme" (334)



-527-

CATALIZADOR ESPACIAL

"Ah craignez de quitter les fleurs de ces montagnes  
Partout ailleurs on nous enferme pour mourir" (335)

.....

"L'exquise charité secoue sa chevelure  
Des rayons la rejoignant  
Elle ajoute un sourire;  
C'est l'espace qui du haut en bas se fend dans la veinure  
De l'éclair! et le fracas du premier pas du juge" (336)

.....

"Les plans harmonieux se forment à l'instant  
En pièces d'escaliers; mémoire et bois et sang" (337)

.....

"Tandis que le monde est matériel est étendu est effrayant"  
(338)

.....

"Et vous linéaments merveilleux anxieux  
Qui dites la passion infinie à la terre" (339)

.....

"Le temps des plans bleus du désir, le temps des plans  
verts  
au saphir" (340)

.....

"Les étages de routes" (341)

.....

"Sur l'opulent plateau où les villes semblaient  
prospères" (342)

.....

"Leur coeur un horizon" (343)

.....

"Les champs immenses des champs de batailles anciens  
se développaient dans le sens de la mer" (344)

.....

"(...) Et sur les yeux adorants en miroir  
Et sur les lignes gravitantes de prière" (345)

.....

"Brûle et délivre-nous de ces longues filières  
Mon coeur" (346)

.....

"Aujourd'hui que la terre est élévation" (347)

.....

"Ces chemins du tour ascendant selon la respiration" (348)

.....

"Je me souviens qu'un astre brillait dans l'hiver  
En haut sur les brouillards fidèlement étendues" (349)

.....

"Profondement s'en va vers les profondeurs inspirées  
Vers le haut le très haut et sublime petit point solidaire  
Et là ouvre sans bruit l'abîme de la douceur" (350)

.....

"Fourmillante d'espace et d'espace et de nuit  
C'est ici qu'elle fait tomber ses fracas  
Manteaux et nudités profondes  
C'est ici que tout naît" (351)

.....

"Des profondeurs du pays sans nom" (352)

.....

"La clôture du couvent, brique et jardin  
Elle est verte, elle est profonde  
Et les oiseaux viennent des plis d'un temps lointain" (353)

.....

"Plus vite et de plus en plus vite, ainsi ces hommes sur  
leurs

roues

Fixent un espace creux avec la mort en dedans!" (354)

.....  
"Agneau

(...)

Ta patience est un puits

D'ardeur au fond du puits vivant des catacombes" (355)

.....  
"L'oeil profond enfoui" (356)

.....  
"Les pentes qui se recourbent

par lacets dans les verdure

Sont escortées de sein classique" (357)

.....  
"Il existe un oeil dont le prisme regarde" (358)

.....  
"Et les spirales des avoines" (359)

.....  
"Un arbre est penché au milieu des airs froids" (360)

.....

"Mais les papillons, terribles dessous roses  
Volent à minuit" (361)

.....

"La jeunesse descend au sombre carrefour" (362)

.....

"Dedans denors et s'enfoncant à la nuit chaude" (363)

.....

"Ces oiseaux montant d'intérieur par un pépiement sans  
terme" (364)

.....

"Priant, peut-être ai-je vu dans les airs  
Intérieurs, l'agneau et la colombe" (365)

.....

"Retire-toi du monde empli par mon péché" (366)

.....

"Donne le vide empli par la science" (367)

.....

"Et toute l'étendu de mémoire en grands édifices humains  
Aussi infirme qu'une larme à la surface d'une grande mer  
à

face obscure" (368)

.....

"On écoute au profond du monde intérieur  
Se produire les étendues, plaines montagnes  
Lacs et mers bleuités somptueuses couleurs  
Chaque lieu chassant l'autre au gouffre de notre âme"  
(369)

.....

"Mais le chemin des sens est sous le bois vert" (370)

.....

"(...) et si ta larme  
Ne va pas adorante des fonds jusqu'à Dieu  
(...)  
Vase de parfum noir, liberté de l'antique" (371)

.....

"O donne-moi ton corps ouvert en grand secret  
Là où la profondeur est énorme et sauvage  
Où le temps est perdu dans l'abîme" (372)

.....

"Les lèvres se souviennent qu'il y a Dieu  
Tandis qu'on est dans ce couloir étrange" (373)

.....

"Le minuscule amour est un sentier d'herbage  
Où la terre hésitante entre les durs cailloux  
Et quelque monument de roc et de ravage  
Se courbe se reprendre et s'effondre au genoux" (374)

.....

"Que mon esprit en devient creux noir" (375)

.....

"Qu'il aime avec l'oeil vert de l'enfant courageux  
L'être le sang, la foi: trois globes d'espérance" (376)

.....

"De longues lignes de tristesse et de brouillard  
Ouvrent de tous côtés cette plaine sans fin  
Où les monts s'évaporent puis reprennent  
A des hauteurs que ne tordre plus le regard" (377)

.....

"Et l'immense solaire avec la petite ombre  
O bleu de snhère sur la tristesse du temps" (378)

.....

"J'aurais vécu plus près de ce torrent sonore  
Plus près de cette spirale immense du désespoir" (379)

.....



"Car on voit sur ton urne où le brun frison dore" (380)

.....

"O mère pathétique il faut toujours enfouir

De vénéneux secrets pouvant faire mourir

O mère blanche on doit te surmonter" (381)

.....

"C'est le silo sanglant, la jeune aurore" (382)

.....

"Le bonheur y commence a mi-hauteur des airs" (383)

.....

"La lumière est au fond de la crypte vivante" (384)

.....

"N'as-tu pas vu ses seins volumineux

Mais la mentule amère et forte baissant la tête

pendue au ventre à la hanche en marbre aux beaux yeux?"  
(385)

.....

"Lorsque tu es contraint maison des morts" (para "coraçon" )  
(386)

.....

"Le mur est cimenté de mer larmes amères" (387)

.....

"Les grands cieux sont levés

comme de hautes murailles

L'éclat bleu de l'acier découpe les noirs des creux" (388)

.....

"Salle d'entrée en matière

Tes murs sont des monceaux de pierre

Ici le voyageur endure

Tes murs sont garnis de supplices

Tes voûtes nourrir de cordages

Ici le voyageur voit l'escalier d'obscur

Monter infiniment montant de l'infini" (389)

.....

"Comme si des forêts de vivant désespoir

Avaient poussé entre les dalles des quartiers" (390)

.....

"J'ai revé d'un coeur de la pierre

C'était au fond des ruelles d'enfer d'un quartier de

l'enfance et devenu noir vert" (391)

.....

"Toute la gloire est pour ce corps prostitué  
Qui fut misère aux avenues de vie" (392)

.....

"Cette ville dont on se souvient forme un tableau noir  
La voyez-vous fumer où la terre est plate?" (393)

"Une tour sur ses bas de rose" (394)

.....

"(...) aux palais sur la mer" (395)

.....

"Ma chambre ô mon amour n'a plus aucune porte  
Tu es très libre d'y désoler tout mon coeur" (396)

.....

"Je dresserai ton tombeau dans un angle de ma maison" (397)

.....

"Sexueux a jailli de vent des saisons rauques  
Soufflent par un plefond sali d'hôtel étroit" (398)

.....

"Et si ce sont les temples anciens de l'art  
les splendeurs au bord de la mer des nacres de chair

Consolation d'or des orientes déserts

Où Dieu se cache sous les colonnes de fond?" (399)

.....

"Dès lors il n'y eut plus de temple sur la mer" (400)

.....

"Pour assister à la cryote des morts changée en ciel!" (401)

.....

"Plaignons ce qui doit passer sous l'arc sanglant de cette  
mort" (402)

.....

"Ce lieu a des parois clôturées par les anges" (403)

.....

"Frappe image noir un corps retentissant sous le gong du  
lointain" (404)

.....

"C'est toujours sur l'essence du premier péché  
qu'ils peuvent soupirer et retordre ses larmes" (405)

.....

"Se retrouve vivante avec tout son grand corps  
Transfiguré en esprit pur et en lointain" (406)

.....

"Regrettant des amours laissés sur les rocs bleus  
ou des villes immenses aux pavillons d'ombre" (407)

.....

"Parlant dans une lèvre à l'ovale sacré" (408)

.....

"De grands arbres brûlants la tête dans le sol" (409)

.....

"Il n'avait plus de coeur pour limiter sa vie  
Aux côtés fatigués" (410)

.....

"La cellule de moi-même emplie d'étonnement" (411)

.....

"Dans les globes, cheveux, sécifs, temples, grands os  
le nombril et les dents, la nuque et les pointures  
Innocence et péché symétriquement beaux  
le pubis, les jarrets, le ventre architectre" (412)

.....

"La fente de son ventre" (413)

.....

"Passage transparent des rayons d'un long creux" (414)

.....

"Je vois le ruisseau blanc baigner les grandes villes  
La croix divine est au-dessus des avenues" (415)

.....

"Jésus s'avance sur la dalle en pente de l'éternité" (416)

.....

"Par contre il n'y a pas assez de mort prochaine:

Cette statue

Qui bouge en remuant lourdement ses seins" (417)

.....

"Un autre coeur sculpté en creux" (418)

.....

"Ta fleur noire identique au dur soleil couchant  
Et ton sein plus poli que la pierre des rêves,  
Tes aines de parfum bistré séparant bien  
Les colonnes, du lien de ta honte très rare" (419)

.....

"du lien de ta honte très rare  
Comme rose étouffant tout un marbre veiné" (420)

.....

"O déesse! tu es sculptée avec la honte" (421)

.....

"Quel outrage eut la mort  
Procédant avec l'horreur de soi première  
Elle fit la personne! Sculpture sur chair" (422)

.....

"Au milieu des tombeaux de la verdure  
Et de l'écorce de cyprès, contre l'herbe  
Sous un ciel otujours bleu  
Se tient la fille des bordels sans chemise" (423)

.....

"La beauté préparant l'éternel en un vase  
Où boire, le poème est la création  
Quand d'un acte de viol amoureux son extase  
Fait toucher l'invisible immédiatement" (424)

.....

"Vite, ô mort! pour la voûte et les loques étranges  
Pour tant d'effort de dents de sexes de drapeaux

De ciels! pour tant d'irréparables et de misère" (425)

.....

"Atteindre la voûte des eaux" (426)

.....

"Ma souffrance et ma corporelle misère

Seront les voûtes de la nouvelle église" (427)

.....

"Tu connais l'obscène désir entre tes colonnes Virgile

Mais nul de nous ne fut admis à la crypte de ton désir"  
(428)

.....

"La foi nous brûle ainsi la majesté

Du soleil avive un fronton de mémoire" (429)

.....

"O Vierge noire dans un temple de vent claire

Etoile de la mer sur les lieux desséchés

Rive sous les piliers de marbre du coeur mort

Princesse du matin à la nuit désolée" (430)

.....

"Tel un crime ou bien une statue. Telle une ville devenue

chauve où les dernières passions s'endorment, où les der-

niers cheveux sont de fer." (431)



-543-

CATALIZADOR CROMATICO

"O Vierge noire dans un temple de vent claire" (432)

.....

"Essence noire, le monde a disparu" (433)

.....

"Spirituelle beauté fille de larme

Ton corps sans sexe fut enfanté dans la sphère

~~H~~Mute noire éternellement rare et calme" (434)

.....

"Je vois

Les morts ressortant des ombres de leurs ombres

Renaissant de leur matière furieuse et noire" (435)

.....

"Et masses de mémoire et de sexe; vouleurs" (436)

.....

"Ah laissons les manteaux et murs

Nes beautés nes couleurs charnelles" (437)

.....

"Que cette chose le temps s'avance tout ensemble

Avec nous sur un front

Dont les traits sont rouges et sont noirs changeant" (438)

.....

"(...) soleil des mots, les rayons toujours noirs" (439)

.....

"(...) et s'épuiser dans des

Rosseurs!

S'assouvir à chercher le corps dont il est corps!

Insouciant

Dont le sexe est rouge de terreur" (440)

.....

"Coupable monde chaud et bleu tu es pêcheur" (441)

.....

"De la masse issue d'une terre jusqu'à ton ventre couleur  
d'aube" (442)

.....

"La lune paraissait d'un noir souterrain" (443)

.....

"Pour un temps humide et profond le monde est plus noir"  
(444)

.....

"La blancheur animale" (445)

.....

"La terre quand on la suit est passionnément rousse" (446)

.....

"Ces héros aux terres rouges" (447)

.....

"Couche le vaste bleu de la mer

La mer de l'azur rigoureuse

Et le soleil fixant d'en haut

Des vastes rayons de noirceur" (448)

.....

"Sur les forêts chinoises vertes

Et sur eaux de jade vert

Qui devient alors jade noir" (449)

.....

"Nous avons vu, sortant du criminel au soir

(...)

Cheveux poitrine et cuisse éclatant sur les bords

Ainsi la chair fatale et fauve et désolée" (450)

.....

"Laisse que je retrouve entièrement ton corps

Dans son vallon en plage extrême fureur du temps

Que je plie un genou devant ta brune erreur" (451)

.....

"Soulevant parfois des masses d'arbre  
Qui a l'image de la mort sont vertes" (452)

.....

"Un objet rouge en émail vert  
Un émail de sang rouge et de plante et de larme  
Sur d'illustres canaux de magique épaisseur" (453)

.....

"Des magies de vert noir de vert vieux de vert vert  
De velours de sang précieux du Christ et de charmes  
De cryptes ivres du cadavre très pieux" (454)

.....

"L'herbe enfin car l'herbe triomphe rose et vert  
(...)  
L'herbe, la douce amie de l'herbe verts et bleu  
Mesurez ce ciel admirable perpendiculaire et bleu  
peut-être de couleur vert et l'herbe de couleur bleu" (455)

.....

"Comme sont longues les deux manches et ses jambes  
Et violente sa posture rouge et triste" (456)

.....

"Grands spectacles de peau que je vous deshabille  
Pampres! Bois de noirceur! Plages bleues et rameaux  
Où domine deux fois la mamelle ductile  
Par pitié et sa tête rose où boire l'eau" (457)

.....

"Ta chair si blanche échappe au terme de beauté  
Par mystère de lait irrigué de sang rose" (458)

.....

"Emma avait le même rire sans pensée  
La même rousse odeur  
Qu'avait jadis la mort bien-aimée" (459)

.....

"Que mon esprit en devient creux noir" (460)

.....

"Noir, noir. Sentiment ndr" (461)

.....

"Gomme une reine du ciel vert sur les nuages" (462)

.....

"Je creuserai patrie impure  
Ton malheur dans la flétrissure

Ta peau avec le flot noir vert" (463)

.....

"(...) au crépuscule

Vert émeraude avec des mousses et du sang" (464)

.....

"le cavalier

Accourt noirement sur la marche de pierre" (465)

.....

"O maître bien-aimé approche ma maison

Elle est noire, un soupir en a formé la fait

A l'origine" (466)

.....

"quand l'aout fume éloignant les foins bleus" (467)

.....

"Coeur noir" (468)

.....

"Je retourne le soleil jaune en soleil noir" (469)

.....

"On écoute au profond du monde intérieur

Se produire les étendues, plaines montagnes  
Lacs et mers bleuités somptueuses couleurs" (470)

.....

"Et la matière fait roche  
Par le noir bleu en arrière  
Sur les forêts chinoises vertes" (471)

.....

"Des timbres des soubassements noirceur profonde" (472)

.....

"Frisant au point du corps où descend sur aucune  
Chair une dentelle funèbre à rameaux noirs" (473)

.....

"Comme tout était joint et confus et malade  
Par faute à l'intérieur de la rouge criante chose née"  
(474)

.....

"La main de la déesse au bras  
Cercle d'or vert est grasse et pèse" (475)

.....

"Où la larme est mêlée au sang: et je te reconnais vermeil



Amour à l'angoisse vivante en l'âge de la douleur pire"  
(476)

.....

"Sous l'amoureuse cuisse un fleuve vert des morts" (477)

.....

"Envers ton vide sein rose au coeur violet

Rose tranchée à mort et violette usée" (478)

.....

"Car on voit sur ton urne où le brun frison dore" (479)

.....

"Nous avons suivi nos astres d'or noir" (480)

.....

"Quand tu seras dans le marbre jaune des morts" (481)

.....

"Les fleurs ont grandi, elles ont sept couleurs

Trois soleils au ciel les chauffent nuit et jour" (482)

.....

"La couleur du monde est chose miraculeuse

Il s'éveille désert

Une branche feuillue balance dans la vapeur  
Un jour on voit des montagnes aromatiques  
Un autre jour c'est la plaine avec des vaisseaux" (483)

.....

"Ta peau tendue à la ténèbre alors que toutes citadelles  
Sont irriguées de coraux sanglants" (484)

.....

"Comme est le corail rose de la femme humaine" (485)

.....

"Agitant, présisant, produisant la noirceur  
(...)

Le monstre maternel écrasant de ses pleurs" (486)

.....

"Seule peut advenir la mort et son parfum  
Contre la terrible machine rouge et noire" (487)

553

CATALIZADOR LUMINICO- TERMICO

"De l'ignorance luit l'aube du connaissance" (488)

.....

"Afin de ne vivre qu'à Dieu elle divise la lumière  
Et surnaturelle élégance  
Le corps lui est supprimé" (489)

.....

"Rassemblez les vrais os de vos chairs amoureuses  
Vous êtes devenus légers et transparents  
O soleils quel espoir  
Quelle électricité coulent dans un vrai sang!  
Ces corps fait de triomphe de pharaon  
Transportent la patrie subtile à leurs talons  
Elles regardent au fond des portes d'émeraude  
Le pouvoir de pitié fonder l'espèce d'aube  
Où l'âme ne craint plus d'être récompensée" (490)

.....

"Une lumière immense emportant le ~~grand~~ sol" (491)

.....

"Le grand tour est léger, la terre est prisonnière" (492)

.....

"Son rayon révèle de tout ce qui dépasse

Le visible mortel" (493)

.....

"La grandeur de notre ombre est gagner la clarté" (494)

.....

"Eclate comme le fait le corps spirituel!" (495)

.....

"Les montagnes de jadis avec l'auréole

Les ciels et les voyages des étoiles

Sont le bonheur éclaboussant des yeux sereins" (496)

.....

"Divine porte à chaque guerre ouverte

D'un seul vers dieu toujours plus claire ouverte" (497)

.....

"Le ciel est translucide

(...)

Les lumières sont des passages transparents" (498)

.....

"Un monde partout luisant de grandioses rayons

Ordinaires,

D'hommes éclaircis, de vases féminins beaux

Contenus et splendides" (499)

.....

"Le renouveau des morts éclatés en miroirs" (500)

.....

"Primitivement

La clairière était belle en une herbe sacrée" (501)

.....

"Plasma d'illuminantes soumissions" (502)

.....

"Passage transparent des rayons d'un long creux" (503)

.....

"Resplendissant doux jardin du couvent

Il n'y a pas de plus reluisant que ta folle plante

Rien de plus amoureux que le tour à ton sein

Rien de plus chaste que ta sueur claire" (504 ,

.....

"Vague et où les villes sont éloignées perles qui brillent"  
(505)

.....

"Et l'oubli comme un collier de lune fraîche a revêtu la

pure poitrine" (506,)

.....

"Les chers globes du feu qu'elle brandit sans voile" (507.)

.....

"Incendie et exil je disais à la flamme  
Que justice sois faite!" (508 )

.....

"Travail un sens pitié, mécanique de terre,  
Bataille sous le poitrail de la bataille,  
Ciel rongé sol fambé la mortelle rivière" (509 )

.....

"Celle venue des flammes bleues vivantes  
Que j'attendais dans le sein creux humide  
De la terre" (510 )

.....

"Tous ses péchés brûlés par un supplice ardent  
Du sexe dans la forêt noir de colère" (511)

.....

"et des plus belles  
Froideur de l'été pur" (512.)

.....

"Chaînes de montagnes brûlant dans un monde transformé" ( 513 )

.....

"Eclatante au-dessus des machoires de maisons

Elle est l'oeil brûlant d'où s'enfouit le tour quand il  
trahit

la ville" ( 514 )

.....

"(...) les chairs qui fument" (515 )

.....

"J'ai tant fait que tu parais lointainement

Sur la chair même de la vie

Au terrible fumier des plaisirs" (516 )

.....

"Les prairies fument comme des seins" (517 )

.....

"Trop de vert et la capitale des fumées" ( 518 )

.....

"Cette ville dont on se souvient forme un tableau noir

La voyez-vous fumer où la terre est plate?" (519 )

.....



"Et le corps de la femme est l'ardente patrie  
Où va s'affranchissant le péché de mémoire" (520 )

.....

"L'éternel est une main sur le haut vitrail de matière  
Où l'étincelle fut fixée avec ses plus sombres du plomb"  
(521 )

.....

"Tes lumières de personnages martyrisés" (522 )

.....

"La liberté brise le creux de chaque histoire  
perce le tour illumine le temps" (523 )

.....

"Soulevant notre terre comme de tapes rutilantes" (524 )

.....

"Et jamais la victoire ou l'amour éclair" (525 )

.....

"Et de la tiédeur de la bouche au froid de la terre!  
D'où nous sommes venus jusqu'à ces lueurs  
La même patrie qui possède le père" (526 )

.....

"Ma nuit sera l'éclatante lumière" (527 )

.....

"C'est la clarté noire des fonds" (528 )

.....

"Douce chaleur

N'emplis pas le sein presque lourd de la jeune fille;

Derrière on voit passer la mort" ( 529)

.....

«Trois fois la femme nue

Sous l'appareil de guerre aussi chaud qu'un amour" (530 )

.....

"De l'amour enfantin le plus chaud des amours" ( 531)

.....

"Par delà les mers chaudes des corps amoureux" (532 )

.....

"Quelques bulles crevant de chaleur désirante" (533)

.....

"On voit une seule journée implacablement belle et chaude"  
(534)

.....

"L'impudique position des membres frais

Multipliés par les miroirs chauds de la mère" (535)

.....

"Mère du sang des morts ou soeur chaude" (536)

.....

"Tandis que la ville est encombrée par les chaleurs d'usage"  
(537)

.....

"Va dans la chaleur de la terre conservée

de la terre, du reflet, du mur" (538)

- (1) Vol. IV, p. 70
- (2) Vol. II, p. 160
- (3) Vol. I, p. 174
- (4) Vol. II, p. 136
- (5) Vol. III, p. 158
- (6) Vol. III, p. 158
- (7) Vol. III, p. 165
- (8) Vol. III, p. 164
- (9) Vol. I, p. 35
- (10) Vol. I, p. 176
- (11) Vol. II, p. 41
- (12) Vol. IV, p. 117
- (13) Vol. II, p. 52
- (14) Vol. II, p. 220
- (15) Vol. II, p. 50
- (16) Vol. III, p. 59
- (17) Vol. III, p. 65
- (18) Vol. III, p. 65
- (19) Vol. III, p. 131
- (20) Vol. III, p. 141
- (21) Vol. III, p. 130
- (22) Vol. IV, p. 63
- (23) Vol. IV, p. 102
- (24) Vol. IV, p. 221

- (25) Vol. III, p. 30
- (26) Vol. I, p. 38
- (27) Vol. I, p. 39
- (28) Vol. IV, p. 147
- (29) Vol. IV, p. 103
- (30) Vol. II, p. 44
- (31) Vol. II, p. 87
- (32) Vol. II, p. 84
- (33) Vol. III, p. 35
- (34) Vol. I, p. 197
- (35) Vol. II, p. 181
- (36) Vol. IV, p. 76
- (37) Vol. IV, p. 77
- (38) Vol. IV, p. 81
- (39) Vol. III, p. 112
- (40) Vol. III, p. 157
- (41) Vol. III, p. 94
- (42) Vol. III, p. 86
- (43) Vol. IV, p. 87
- (44) Vol. IV, p. 103
- (45) Vol. IV, p. 76
- (46) Vol. IV, p. 78
- (47) Vol. IV, p. 98
- (48) Vol. II, p. 102

- (49) Vol. I, p. 197
- (50) Vol. II, p. 33
- (51) Vol. II, p. 34
- (52) Vol. IV, p. 133
- (53) Vol. III, p. 73
- (54) Vol. III, p. 69
- (55) Vol. III, p. 44
- (56) Vol. III, p. 81
- (57) Vol. I, p. 48
- (58) Vol. IV, p. 217
- (59) Vol. I, p. 26
- (60) Vol. III, p. 141
- (61) Vol. III, p. 144
- (62) Vol. I, p. 20
- (63) Vol. IV, p. 59
- (64) Vol. I, p. 194
- (65) Vol. I, p. 72
- (66) Vol. II, p. 58
- (67) Vol. IV, p. 26
- (68) Vol. II, p. 193
- (69) Vol. III, p. 181
- (70) Vol. IV, p. 111
- (71) Vol. IV, p. 60

- (72) Vol. IV, p. 60
- (72) Vol. I, p. 159
- (73) Vol. I, p. 135
- (74) Vol. II, p. 102
- (75) Vol. IV, p. 111
- (76) Vol. I, p. 182
- (77) Vol. III, p. 129
- (78) Vol. III, p. 122
- (79) Vol. IV, p. 103
- (80) Vol. IV, p. 76
- (81) Vol. II, p. 19
- (82) Vol. II, p. 35
- (83) Vol. II, p. 41
- (84) Vol. IV, p. 103
- (85) Vol. IV, p. 105
- (86) Vol. IV, p. 106
- (87) Vol. III, p. 174
- (88) Vol. II, p. 86
- (89) Vol. IV, p. 224
- (90) Vol. III, p. 28
- (91) Vol. I, p. 45
- (92) Vol. III, p. 141
- (93) Vol. III, p. 134

- (94) Vol. III, p. 64
- (95) Vol. IV, p. 52
- (96) Vol. IV, p. 49
- (97) Vol. IV, p. 48
- (98) Vol. II, p. 125
- (99) Vol. II, p. 30
- (100) Vol. IV, p. 25
- (101) Vol. I, p. 97
- (102) Vol. I, p. 79
- (103) Vol. IV, p. 28
- (104) Vol. II, p. 84
- (105) Vol. II, p. 89
- (106) Vol. III, p. 164
- (107) Vol. III, p. 165
- (108) Vol. IV, p. 79
- (109) Vol. I, p. 47
- (110) Vol. I, p. 90
- (111) Vol. IV, p. 165
- (112) Vol. II, p. 45
- (113) Vol. II, p. 26
- (114) Vol. I, p. 70
- (115) Vol. III, p. 83



- (116) Vol. I, p. 42
- (117) Vol. III, p. 129
- (118) Vol. III, p. 147
- (119) Vol. II, p. 183
- (120) Vol. I, p. 47
- (121) Vol. II, p. 18
- (122) Vol. III, p. 123
- (123) Vol. IV, p. 74
- (124) Vol. IV, p. 105
- (125) Vol. IV, p. 25
- (126) Vol. IV, p. 39
- (127) Vol. II, p. 75
- (128) Vol. IV, p. 104
- (129) Vol. II, p. 15
- (130) Vol. IV, p. 71
- (131) Vol. II, p. 165
- (132) Vol. II, p. 81
- (133) Vol. II, p. 151
- (134) Vol. III, p. 144
- (135) Vol. IV, p. 76
- (136) Vol. IV, p. 40
- (137) Vol. I, p. 89
- (138) Vol. I, p. 90

- (139) Vol. IV, p. 123
- (140) Vol. IV, p. 96
- (141) Vol. IV, p. 79
- (142) Vol. II, p. 100
- (143) Vol. II, p. 80
- (144) Vol. I, p. 38
- (145) Vol. I, p. 43
- (146) Vol. I, p. 34
- (147) Vol. IV, p. 27
- (148) Vol. IV, p. 50
- (149) Vol. III, p. 13
- (150) Vol. II, p. 83
- (151) Vol. I, p. 100
- (152) Vol. II, p. 73
- (153) Vol. II, p. 85
- (154) Vol. II, p. 51
- (155) Vol. II, p. 144
- (156) Vol. III, p. 37
- (157) Vol. IV, p. 103
- (158) Vol. II, p. 23
- (159) Vol. II, p. 101
- (160) Vol. II, p. 77
- (161) Vol. II, p. 24

- (162) Vol. II, p. 73
- (163) Vol. II, p. 75
- (164) Vol. I, p. 191
- (165) Vol. II, p. 63
- (166) Vol. I, p. 187
- (167) Vol. II, p. 69
- (168) Vol. II, p. 69
- (169) Vol. III, p. 147
- (170) Vol. IV, p. 199
- (171) Vol. II, p. 220
- (172) Vol. II, p. 128
- (173) Vol. II, p. 166
- (174) Vol. II, p. 63
- (175) Vol. II, p. 32
- (176) Vol. IV, p. 62
- (177) Vol. III, p. 135
- (178) Vol. III, p. 14
- (179) Vol. I, p. 65
- (180) Vol. III, p. 130
- (181) Vol. I, p. 191
- (182) Vol. III, p. 39
- (183) Vol. I, p. 168
- (184) Vol. II, p. 33

- (185) Vol. II, p. 75
- (186) Vol. I, p. 201
- (187) Vol. II, p. 58
- (188) Vol. I, p. 86
- (189) Vol. IV, p. 78
- (190) Vol. IV, p. 104
- (191) Vol. IV, p. 32
- (192) Vol. III, p. 80
- (193) Vol. II, p. 123
- (194) Vol. II, p. 211
- (195) Vol. II, p. 45
- (196) Vol. II, p. 115
- (197) Vol. I, p. 81
- (198) Vol. II, p. 139
- (199) Vol. III, p. 81
- (200) Vol. II, p. 87
- (201) Vol. IV, p. 123
- (202) Vol. I, p. 101
- (203) Vol. II, p. 110
- (204) Vol. I, p. 64
- (205) Vol. II, p. 220
- (206) Vol. IV, p. 25
- (207) Vol. III, p. 81

- (208) Vol. IV, p. 74
- (209) Vol. III, p. 60
- (210) Vol. II, p. 175
- (211) Vol. IV, p. 102
- (212) Vol. IV, p. 60
- (213) Vol. I, p. 48
- (214) Vol. III, p. 130
- (215) Vol. III, p. 176
- (216) Vol. III, p. 164
- (217) Vol. II, p. 79
- (218) Vol. IV, p. 224
- (219) Vol. III, p. 42
- (220) Vol. IV, p. 71
- (221) Vol. IV, p. 163
- (222) Vol. III, p. 147
- (223) Vol. IV, p. 21
- (224) Vol. II, p. 144
- (225) Vol. IV, p. 41
- (226) Vol. I, p. 192
- (227) Vol. II, p. 38
- (228) Vol. IV, p. 150
- (229) Vol. I, p. 178
- (230) Vol. I, p. 134

(231) Vol. II, p. 135

(232) Vol. I, p. 105

(233) Vol. II, p. 82

(234) Vol. IV, p. 74

(235) Vol. II, p. 16

(236) Vol. III, p. 177

(237) Vol. I, p. 143

(238) Vol. I, p. 145

(239) Vol. I, p. 115

(240) Vol. I, p. 115

(241) Vol. II, p. 179

(242) Vol. IV, p. 71

(243) Vol. IV, p. 41

(244) Vol. II, p. 51

(245) Vol. II, p. 84

(246) Vol. I, p. 197

(247) Vol. IV, p. 26

(248) Vol. I, p. 98

(249) Vol. I, p. 88

(250) Vol. I, p. 83

(251) Vol. I, p. 70

(252) Vol. I, p. 144

(253) Vol. III, p. 174

- (254) Vol. II, p. 47
- (255) Vol. II, p. 149
- (256) Vol. I, p. 44
- (257) Vol. I, p. 45
- (258) Vol. III, p. 135
- (259) Vol. III, p. 144
- (260) Vol. III, p. 48
- (261) Vol. I, p. 23
- (262) Vol. III, p. 129
- (263) Vol. IV, p. 60
- (264) Vol. IV, p. 59
- (265) Vol. IV, p. 29
- (266) Vol. I, p. 79
- (267) Vol. II, p. 181
- (268) Vol. I, p. 168
- (269) Vol. II, p. 79
- (270) Vol. II, p. 13
- (271) Vol. II, p. 23
- (272) Vol. II, p. 25
- (273) Vol. II, p. 31
- (274) Vol. II, p. 39
- (275) Vol. II, p. 91
- (276) Vol. IV, p. 105
- (277) Vol. IV, p. 166

(278) Vol. IV, p. 167

(279) Vol. IV, p. 158

(280) Vol. III, p. 20

(281) Vol. I, p. 37

(282) Vol. I, p. 37

(283) Vol. III, p. 80

(284) Vol. III, p. 31

(285) Vol. IV, p. 65

(286) Vol. IV, p. 64

(287) Vol. IV, p. 61

(288) Vol. I, p. 48

(289) Vol. I, p. 99

(290) Vol. I, p. 78

(291) Vol. II, p. 110

(292) Vol. I, p. 32

(293) Vol. III, p. 131

(294) Vol. I, p. 150

(295) Vol. I, p. 48

(296) Vol. II, p. 44

(297) Vol. I, p. 137

(298) Vol. I, p. 202

(299) Vol. II, p. 52

(300) Vol. I, p. 87

(301) Vol. I, p. 202



- (302) Vol. I, p. 141
- (303) Vol. I, p. 172
- (304) Vol. IV, p. 59
- (305) Vol. II, p. 152
- (306) Vol. IV, p. 74
- (307) Vol. I, p. 93
- (308) Vol. I, p. 77
- (309) Vol. IV, p. 108
- (310) Vol. II, p. 50
- (311) Vol. IV, p. 224
- (312) Vol. IV, p. 40
- (313) Vol. I, p. 192
- (314) Vol. IV, p. 222
- (315) Vol. IV, p. 107
- (316) Vol. IV, p. 217
- (317) Vol. III, p. 83
- (318) Vol. II, p. 76
- (319) Vol. III, p. 163
- (320) Vol. IV, p. 101
- (321) Vol. IV, p. 76
- (322) Ibid.
- (323) Vol. IV, p. 60
- (324) Vol. III, p. 131

- (325) Vol. I, p. 105
- (326) Vol. I, p. 167
- (327) Vol. II, p. 14
- (328) Vol. IV, p. 145
- (329) Vol. I, p. 68
- (330) Vol. II, p. 175
- (331) Vol. II, p. 30
- (332) Vol. II, p. 115
- (333) Vol. I, p. 143
- (334) Vol. IV, p. 77
- (335) Vol. I, p. 58
- (336) Vol. I, p. 60
- (337) Vol. III, p. 60
- (338) Vol. I, p. 20
- (339) Vol. IV, p. 32
- (340) Vol. IV, p. 27
- (341) Vol. I, p. 96
- (342) Vol. II, p. 84
- (343) Vol. II, p. 50
- (344) Vol. II, p. 50
- (345) Vol. II, p. 105
- (346) Vol. II, p. 160
- (347) Vol. II, p. 31
- (348) Vol. IV, p. 25

- (349) Vol. I, p. 85
- (350) Vol. I, p. 38
- (351) Vol. I, p. 223
- (352) Vol. III, p. 189
- (353) Vol. I, p. 78
- (354) Vol. IV, p. 29
- (355) Vol. II, p. 128
- (356) Vol. I, p. 143
- (357) Vol. I, p. 95
- (358) Vol. I, p. 82
- (359) Vol. I, p. 68
- (360) Vol. I, p. 78
- (361) Vol. I, p. 93
- (362) Vol. IV, p. 60
- (363) Vol. II, p. 160
- (364) Vol. IV, p. 27
- (365) Vol. II, p. 127
- (366) Vol. II, p. 78
- (367) Vol. III, p. 186
- (368) Vol. IV, p. 28
- (369) Vol. IV, p. 103
- (370) Vol. I, p. 64
- (371) Vol. II, p. 190

- (372) Vol. IV, p. 77
- (373) Vol. I, p. 56
- (374) Vol. IV, p. 102
- (375) Vol. IV, p. 70
- (376) Vol. III, p. 201
- (377) Vol. IV, p. 80
- (378) Vol. IV, p. 102
- (379) Vol. IV, p. 222
- (380) Vol. III, p. 23
- (381) Vol. I, p. 49
- (382) Vol. I, p. 31
- (383) Vol. I, p. 25
- (384) Vol. I, p. 155
- (385) Vol. I, p. 118
- (386) Vol. II, p. 85
- (387) Vol. II, p. 89
- (388) Vol. II, p. 36
- (389) Vol. II, p. 176
- (390) Vol. II, p. 147
- (391) Vol. IV, p. 50
- (392) Vol. II, p. 31
- (393) Vol. I, p. 8
- (394) Vol. IV, p. 150

- (395) Vol. IV, p. 154
- (396) Vol. II, p. 177
- (397) Vol. IV, p. 41
- (398) Vol. IV, p. 59
- (399) Vol. II, p. 89
- (400) Vol. IV, p. 125
- (401) Vol. II, p. 91
- (402) Vol. IV, p. 39
- (403) Vol. I, p. 70
- (404) Vol. IV, p. 79
- (405) Vol. II, p. 25
- (406) Vol. II, p. 35
- (407) Vol. IV, p. 103
- (408) Vol. IV, p. 162
- (409) Vol. III, p. 17
- (410) Vol. III, p. 14
- (411) Vol. I, p. 43
- (412) Vol. III, p. 82
- (413) Vol. III, p. 30
- (414) Vol. IV, p. 61
- (415) Vol. I, p. 46
- (416) Vol. I, p. 49
- (417) Vol. I, p. 77

- (418) Vol. IV, p. 51
- (419) Vol. IV, p. 62
- (420) Vol. IV, p. 63
- (421) Vol. IV, p. 123
- (422) Vol. I, p. 174
- (423) Vol. I, p. 86
- (424) Vol. II, p. 213
- (425) Vol. II, p. 205
- (426) Vol. III, p. 46
- (427) Vol. II, p. 59
- (428) Vol. IV, p. 96
- (429) Vol. II, p. 23
- (430) Vol. II, p. 165
- (431) Vol. III, p. 111
- (432) Vol. II, p. 155
- (433) Vol. I, p. 54
- (434) Vol. II, p. 194
- (435) Vol. II, p. 29
- (436) Vol. III, p. 61
- (437) Vol. II, p. 75
- (438) Vol. IV, p. 28
- (439) Vol. IV, p. 33
- (440) Vol. IV, p. 37

- (441) Vol. II, p. 169
- (442) Vol. III, p. 123
- (443) Vol. I, p. 102
- (444) Vol. I, p. 214
- (445) Vol. II, p. 111
- (446) Vol. I, p. 69
- (447) Vol. II, p. 111
- (448) Vol. IV, p. 103
- (449) Vol. IV, p. 103
- (450) Vol. IV, p. 105
- (451) Vol. IV, p. 81
- (452) Vol. I, p. 94
- (453) Vol. III, p. 38
- (454) Ibid.
- (455) Vol. I, p. 109
- (456) Vol. III, p. 47
- (457) Vol. III, p. 81
- (458) Vol. II, p. 58
- (459) Ibid.
- (460) Vol. IV, p. 70
- (461) Vol. IV, p. 79
- (462) Vol. IV, p. 95
- (463) Vol. II, p. 102
- (464) Vol. I, p. 191

- (465) Vol. II, p. 13
- (466) Vol. III, p. 25
- (467) Vol. II, p. 42
- (468) Vol. II, p. 85
- (469) Vol. II, p. 45
- (470) Vol. IV, p. 103
- (471) Vol. IV, p. 105-106
- (472) Vol. IV, p. 166
- (473) Vol. III, p. 80
- (474) Ibid.
- (475) Vol. III, p. 70
- (476) Vol. III, p. 69
- (477) Vol. III, p. 44
- (478) Vol. III, p. 42
- (479) Vol. III, p. 23
- (480) Vol. IV, p. 63
- (481) Vol. IV, p. 64
- (482) Vol. I, p. 49
- (483) Vol. I, p. 47
- (484) Vol. III, p. 129
- (485) Vol. IV, p. 49
- (486) Vol. IV, p. 115
- (487) Vol. II, p. 122



- (488) Vol. IV, p. 116
- (489) Vol. I, p. 62
- (490) Vol. II, p. 32
- (491) Vol. II, p. 135
- (492) Vol. II, p. 79
- (493) Vol. II, p. 212
- (494) Vol. II, p. 185
- (495) Vol. II, p. 196
- (496) Vol. III, p. 35
- (497) Vol. II, p. 160
- (498) Vol. I, p. 53
- (499) Vol. I, p. 90
- (500) Vol. II, p. 30
- (501) Vol. I, p. 100
- (502) Vol. III, p. 31
- (503) Vol. IV, p. 61
- (504) Vol. I, p. 61
- (505) Vol. I, p. 112
- (506) Vol. III, p. 112
- (507) Vol. I, p. 87
- (508) Vol. II, p. 205
- (509) Vol. II, p. 112
- (510) Vol. II, p. 35

(511) Vol. II, p. 221

(512) Vol. II, p. 25

(513) Vol. III, p. 68

(514) Vol. I, p. 37

(515) Vol. I, p. 179

(516) Vol. I, p. 186

(517) Vol. I, p. 192

(518) Vol. II, p. 150

(519) Vol. I, p. 50

(520) Vol. II, p. 213

(521) Vol. IV, p. 29

(522) Vol. I, p. 57

(523) Vol. II, p. 213

(524) Vol. II, p. 30

(525) Vol. II, p. 184

(526) Vol. I, p. 31

(527) Vol. II, p. 59

(528) Vol. III, p. 181

(529) Vol. I, p. 89

(530) Vol. II, p. 16

(531) Vol. IV, p. 73

(532) Vol. IV, p. 153

(533) Vol. I, p. 168

(534) Vol. I, p. 77

(535) Vol. I, p. 199

(536) Vol. I, p. 197

(537) Vol. I, p. 77

(538) Vol. I, p. 62

585

Estudio clasificatorio

## 2.1. CATALIZADOR COSMICO

### 2.1.1. GEOLOGICO

Los procesos de catálisis se producen en torno a dos sememas; "tierra" y "agua".

#### 2.1.1.1. Tierra

##### a. Formas

Morfológicamente, la ensoñación del componente tierra se efectúa siguiendo tres variantes consideradas ya en el estudio de la coordenada espacial: lo alto, lo bajo y la llanura.

El primer aspecto procura la creación de un paisaje montañoso.

La "montaña" domina esta faceta de la ensoñación, producida por la vivencia de lo alto y la elevación, que cabe cifrar bien en la "cresta", bien en la "cima".

Es esta una de las grandes parcelas de percepción de la realidad en Jouve, junto con su contrario, dentro de la dialéctica alto-bajo que he venido examinando.

Los componentes del paisaje montañoso son constantes de su poesía, de forma que realidades que nada tienen en

común con él resultarán percibidas geológicamente en virtud de un proceso ensoñativo netamente orográfico. La montaña, pues, como uno de los componentes básicos de la infraestructura psicosensorial de Jouve.

Sin embargo, esta percepción de realidades indistintas a través de la orografía, se produce, fundamentalmente, por un paisaje de tipo alpino, de una gran riqueza en su poesía ( 1 ). Toda la gama morfológica del paisaje alpino -glaciares, torrenteras, barrancos, masas de roca, etc.- se incluyen, por lo tanto, en esta modalidad de componente que configuran la imaginación de Jouve.

Atendiendo a la dialéctica alto-bajo observada en el estudio de la coordenada espacial, la segunda gran faceta en la morfología de la imaginación de Jouve resulta de la percepción de lo bajo. En el componente "montaña" teníamos ya contenidos los dos polos.

Los textos de Jouve abundan reiteradamente en la exploración de lo bajo mediante formas muy diversas. Doy a continuación un pequeño inventario de las formas constantes;

- . "gouffres"
- . "abîmes"
- . "abysses"
- . "failles"
- . "fentes"

- . "fosses"
- . "cavernes"
- . "ravines"
- . "entrailles"
- . .....

Si antes ~~si~~fraba la vivencia de la altura y la elevación en la "cima" y la "cresta", la percepción en este segundo polo viene dada por la vivencia del "abismo" ( 2 ).

"Cresta" y "abismo" son, pues, los dos modos a través de los cuales Jouve percibe y efectúa la experiencia de la elevación-descenso.

La tercera parcela de los procesos de catálisis en torno a la "tierra", dentro de su aspecto morfológico, viene regida por la horizontalidad, que reviste modalidades del tipo "plaines", "étendues"...y está en conexión directa con el componente acuático y vegetal. Las formas más constantes son las siguientes:

- . "plateau"
- . "terrasse"
- . "marais"
- . "landes"
- . "sable" (del mar)
- . "sable"
- . "vallons"
- . "collines"
- . "prairies"

Debe incluirse aquí, y no en la vivencia directa de la elevación, la topografía de la "colina" y la "pradera", pues aunque puedan pertenecer a un paisaje montañoso, en Jouve son mas bien producto de la ensoñación de la planicie, en la medida en que "prairie" domina el sema "superficie plana" y la "colina" pertenece más al ámbito de la "llanura" que al de la montaña propiamente dicha, sobre todo bajo la perspectiva del paisaje alpino.

Conviene no obstante, recoger dos aspectos que analicé en la coordenada espacial. El primero se refiere a la localización; la llanura y el abismo se sitúan en la misma coordenada, y los dos se oponen a la cima.

El segundo atañe a la ensoñación de la "plaine". Esta última podrá ser isomorfa del componente marino o de la sangre en virtud de un semantema "sustento" común a los tres (ver coordenada espacial).

La llanura será ensoñada, pues, como elemento de sustentación (por ejemplo, de la "ciudad", que en Jouve siempre se localiza en el llano). Es este semantema el mecanismo que permite el paso de un componente a otro en el mismo plano de significación.

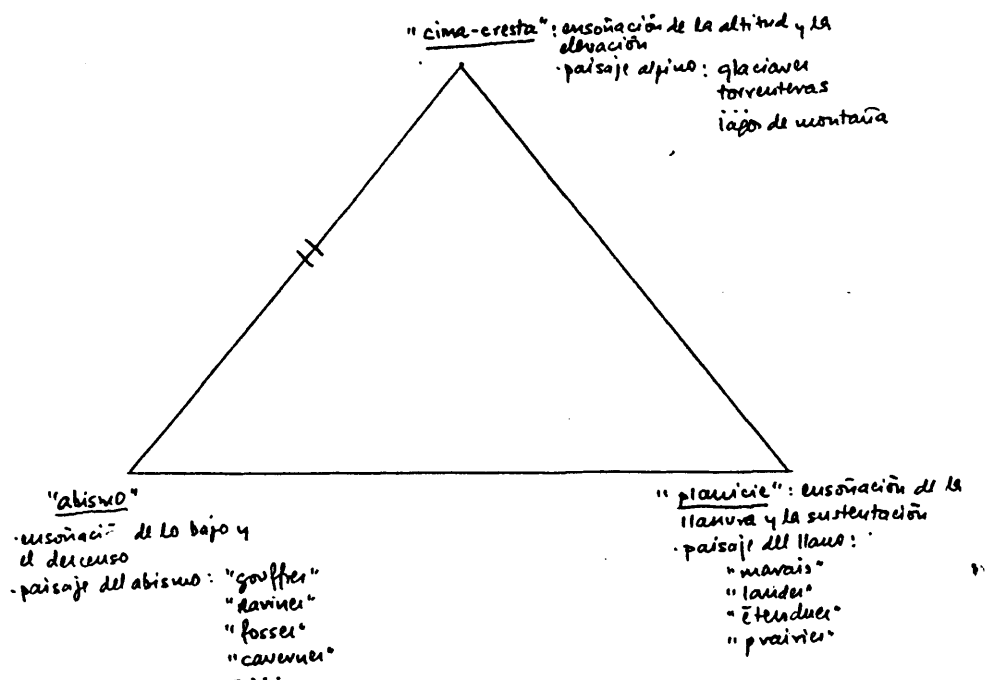
¿Por qué la imaginación de Jouve se fija precisamente en este sema y no en cualquiera de los otros que componen el espectro de "plaine"? La razón estriba en que Jouve percibe la topografía por la situación, es la fijación de un espacio lo que procura las modalidades morfológicas.



& & &

Existen otras formas de percibir el elemento "tierra" en la poesía de Jouve, pero resultan excesivamente ligadas al catalizador climático y están, por otra parte, comprendidas en las tres que acabo de señalar. Es el caso, por ejemplo, del "lodazal", que puede adscribirse bien a la ensoñación de la "plaine" bien a lo abismático, si atendemos a la indistinta localización de las dos formas.

Cabe resumir lo expuesto en el siguiente esquema:



b. Materia.

En lo que atañe a la ensoñación de la materia geológica, y bajo un punto de vista operativo, cabe establecer tres parcelas en las que ésta se produce: la percepción del elemento geológico propiamente dicho, esto es, la "terre", la percepción del metal, y de lo mineral.

b.1. "terre"

Resulta percibida a través de los siguientes sememas:

- . "terre" ("continents-régions /de terrē/)
- . "lo calcáreo"
- . "lo arcilloso"
- . "la tierra seca y el polvo"
- . "la tierra húmeda y el barro"

La percepción se efectúa aquí a través de la tierra en sí, sin predominio de una u otra modalidad. El elemento mediante el cual se produce la percepción es propiamente la materia misma (tierra), y no lo calcáreo ni lo arcilloso, o la sequedad o el calor, que si bien son formas que reviste la materia, no son las que llevan propiamente la carga semántica.

No resulta ocioso señalarlo, por más que pudiera parecer una verdad de pero grullo, pues es más habitual en un texto poético contemporáneo que la carga sémica esté en una de las modalidades de la substancia -pongamos por caso lo calcáreo- que en la substancia misma, lo cual evidencia un proceso habitual de abstracción (extracción de lo genérico en detrimento de lo particular).

b.2. El metal

El elemento metálico, el cual es sin duda una de las modalidades de la faceta material de lo geológico, no tiene la riqueza ni de componentes ni de frecuencias que presentan los otros dos modos. En Jouve sólo encontramos cuatro metales que tengan presencia constante a lo largo de la obra, y de estos cuatro, sólo uno, el oro, tiene autonomía semántica; los otros tres están en función -por metonimia- del objeto del cual son componentes, que es quien propiamente lleva la carga semica; sólo en casos aislados el texto los independiza, de forma que la catálisis se produzca por el metal mismo y no por el objeto.

Estos cuatro metales son:

- . "el oro"
- . "el plomo"
- . "el acero"
- . "el hierro"

El plomo conserva cierta autonomía, aunque, habitualmente, está ligado al cristal. El acero casi siempre es signo metonímico de la "mpaquina", así como el hierro, a través del cual puede percibirse también la "cadena" y la "verja".

Este último caso resulta algo más chocante, pues enrejados y verjas podrían haber sido percibidos mediante la forma o el tacto -posible ensoñación de, por ejemplo, frío, materia pulimentada o desgastada, sensación de herrumbre o

de orín, etc.; sin embargo, resultan habitualmente percibidos por su materia.

b.3. Lo mineral

La percepción de lo mineral se produce a través de un elemento determinante en la obra de Jouve: "la piedra", y la petrificación, que expresa en él la esencia misma de la mineralidad.

A partir de "pierre" y de petrificación pueden establecerse dos campos semánticos análogos, con los elementos a través de los cuales se percibe en la poesía de Jouve la realidad mineral:

"pierre"	"cantera"	"muro"
	"roca"	
	"mármol"	
"pierrerie"	"gema"	
	"jade"	
	"amatista"	
	"perla"	
	"coral"	
	"cristal"	

La materia geológica resulta, pues, fundamentalmente petrificada.

La mayor parte de los procesos de catálisis de orden geológico tienen en su base un fenómeno de petrificación. Quiere ello decir que aquellas parcelas de realidad que re-

sulten percibidas y ensoñadas como realidades geológicas,  
serán igualmente percibidas y ensoñadas como pétreas.

En la búsqueda de derivas que se producen hacia otros catalizadores con el fin de establecer una red, lo más completa posible, de los distintos aspectos mediante los que Jouve percibe la realidad, nos encontramos con el catalizador cromático dentro de la gama de elementos que compone el campo semántico de "pierrerie". De forma análoga, si unimos el plomo con el cristal, encontraremos la deriva hacia lo cromático presente en la "vidriera".

Existe, pues, un sema virtual "petrificación" en la percepción del cromatismo, de la misma forma que, a través de la llanura, llegábamos al mar, la sangre y lo vegetal.

Un semema común a los componentes de los dos campos sémicos analizados es el de "dureza".

La dureza debe unirse, por lo tanto, a los procesos de petrificación, resultando ambos las dos marcas distintas a través de las cuales se percibe y se ensoña la materia geológica. Los ejemplos aducidos en el inventario son, a este respecto, suficientemente ilustrativos.

Por otra parte, la dureza nos remite al catalizador humano a través del tacto, mediante el cual se potencia este sema sobre los restantes, de acuerdo con las posibles variantes de sensación táctil. Jouve se fija en la dureza,

en la materia dura como forma prioritaria de conocimiento de la materia geológica, Mecanismo de ensoñación, pues, a través de lo duro.

c. La gravedad

El tercer aspecto que conviene señalar es el de la gravedad. La materia geológica en Jouve es siempre grávida, es decir, espesa. Análogamente, hablar de espesor es también hablar de peso. Lo espeso y la "pesanteur" son, pues, otros tantos mecanismos a través de los cuales la capacidad ensoñativa de Jouve procura la mineralización de la realidad, y que han de unirse a los otros dos señalados inmediatamente antes.

Toda realidad que resulte percibida a través de estos tres mecanismos: petrificación, dureza y peso, será necesario adscribirla al mundo geológico y quedará mineralizada.

Cabe ahora delimitar más exactamente los mecanismos de ensoñación de la materia geológica.

De un lado tenemos la materia en sí, "tierra", que procura, en la vertiente de la producción semántica, un campo sémico ligado directamente a ella. Del otro, y concretando la materia, se encuentran los procesos de mineralización que incluyen lo metálico. "Pierre" resulta ser el mecanismo central mediante el que se producen los distintos procesos de catálisis semántica. La ensoñación de la materia geológica gravita, pues, en torno a la ensoñación de la piedra en virtud de tres aspectos: la petrificación, lo duro y el es-

pesor.

Queda, por último, señalar el isomorfismo de los tres aspectos, y los procesos de inclusión que se producen entre ellos. En tanto en cuanto participan de un semantema específico "mineralización" en sus tres variantes, no hay inconveniente alguno en incluir cada una de estas tres variantes en cada uno de estos tres aspectos, ni en recabarlos respecto de aquellas derivas que se produzcan hacia otros catalizadores.

Un único elemento se escapa prácticamente a todo lo dicho; el oro. Este resulta asociado y percibido como luz pura, resplandor, y no queda, por tanto, sometido a la vivencia de la mineralidad. Jouve lo ensueña según unos mecanismos que sólo ocasionalmente pueden tener que ver con lo mineral.

& & &

Aunque no sea este el momento, no resisto la pequeña tentación de dar el salto a un posible catalizador cultural, y vincular los aspectos considerados con tres tipos de artes: la vidriería, la escultura y la arquitectura.

La tentación estriba en hacer derivar los modos de percepción de lo geológico de estas tres formas artísticas.

Claro está que ello no es absolutamente así, pero se desearía que lo fuera parcialmente. La vitrificación de la luz por el cristal, unido al plomo, hace pensar inmediatamente en la Vidriería, y los elementos del primer campo semántico de "pierre", son componentes propios tanto de la escultura como de la arquitectura: "cantera", "mármol", "muro". En tal caso, la percepción del elemento geológico se derivaría de la contemplación de estas tres formas artísticas, pero en ningún momento variarían los tres aspectos mediante los cuales aquélla se produce.

2.1.1.2. Agua. Materia y formas.

En Jouve, la morfología del agua es prácticamente exhaustiva. No cabe distinguir un predominio de las aguas vivas sobre las aguas muertas, y viceversa, pues unas y otras se encuentran en igual proporción, de manera que una hipotética preponderancia ensoñativa queda anulada. En el pequeño inventario de las formas más frecuentes del agua que doy a continuación puede observarse sin dificultad.

. Aguas vivas; el mar y el paisaje marino

la ola y el movimiento ondulatorio en  
general

las trombas de agua y la lluvia

el río

el arroyo

la fuente

las aguas lustrales



. Aguas muertas: el estanque

el lago

el pozo

el albañal

las aguas pútridas

No se trata, por lo tanto, de que la ensoñación discorra sobre el régimen del movimiento o del agua estancada: discurre sobre los dos. El régimen actualizado en cada caso provendrá de otros aspectos que los puramente morfológicos. No obstante, sí cabe una cierta morfología atendiendo a algunos aspectos de la localización señalados antes.

De todo esto se desprende que la percepción del agua en Jouve se produce por el elemento mismo, esto es, por su materia. Lo que en tal caso interesa no es una u otra modalidad del agua, sino el agua misma. De cada uno de los regímenes lo que importa en primer lugar es que son agua y, posteriormente, la forma concreta: río, estanque, albañal, fuente... Es decir, lo que interesa es la percepción de lo líquido, en lo cual participan una serie de elementos que no son propiamente acuáticos, y a través del cual se efectuará un sector de los procesos de catálisis. Se establece aquí el nexo con el componente sanguíneo, en la medida en que participa de la liquidez, aunque se trate de una realidad de otro orden.

La materia acuática pertenece al orden de lo geológico y, por lo mismo, resultará generalmente percibida de

acuerdo con las variantes que vimos en el estudio anterior: petrificación, dureza y espesor. Valgan como único ejemplo "les lacs de jade" del poema O sépulcre.

Se entiende ahora mejor el por qué de la función de substrato -realidad eminentemente geológica- que desempeña el mar, así como la de sustento.

En el capítulo sobre la coordenada espacial hablé del predominio de lo espacial sobre lo temporal, y cómo ello suponía la congelación -"solidificación"- del movimiento; van, pues, delimitándose los mecanismos a través de los cuales esa fijación se lleva a efecto: mediante una ensoñación de la materia en el más estricto sentido bachelardiano (3 ).

A partir de aquí puede establecerse una relativa morfología del agua de acuerdo con la vivencia del espacio -substrato-. Cabe seguir con el componente marino, de gran riqueza en la obra de Jouve.

Este presenta un paisaje claramente geológico: fosas marinas, arrecifes de roca, playas con restos de fósiles, barcos petrificados y ruinas de antiguas edificaciones (véase, a este respecto, el poema "Ruines"). Su localización pertenece a la vivencia de lo bajo, en el que se inscribe, asimismo, el llano, con una obligada referencia temporal al origen y, por lo mismo, al fin, referencia que se efectúa mediante la ensoñación de lo líquido y la textura, tal como se vió en el estudio de la coordenada temporal. El inventario que se da al comienzo del capítulo abunda en ejemplos a

este respecto; entresaco dos: uno de ellos atañe directamente a la memoria

"Qui s'engloutit lourdement aux eaux de la mémoire"

El otro tiene como referencia un parto:

"Ne résiste plus coeur précieux! Adore le fantôme sang

Le fantôme noir, et rose, ivoire, et brun bleu,  
tâché de

vert blanc

Le sorti de la mer"

(Y en un análisis ya un tanto alambicado, el funcionema "précieux" pertenece al mismo campo semántico que "piedra preciosa").

Como entonces se vió, la referencialidad temporal de lo líquido es cosa relativamente común (a través del movimiento) (4). Lo que ya no es tan frecuente es que esa referencialidad temporal se efectúe mediante un proceso de geologización y, por lo mismo, a través de una percepción mineral de lo líquido. La visión que del tiempo tiene Jouve está, pues, eminentemente geologizada.

Tomo del inventario únicamente una cita para mostrar la mineralización del movimiento, contenido en la onda, a la que vengo refiriéndome;

"La femme ondulante et nacrée sous le cauchemar  
de l'été

aux collines, vents, nuits stellaires, sous le  
poids des forêts  
plombées, pierrerie verte du marais" ( 5 ).

Primer momento de geologización del movimiento ondulatorio:  
"collines"

Segundo momento en el modo de percepción, "poids"

Introducción del elemento metálico: "plombées"

Geologización total a través de la petrificación: "pierre-  
rie verte du marais".

Se ha llegado, pues, a un "macrocatalizador" minerali-  
dad como modo de percepción de la realidad geológica.

Quedan por señalar dos de las grandes ausencias en la  
ensoñación de la tierra que, precisamente, se oponen a la  
ensoñación de lo mineral y la solidificación que éste im-  
plica, me refiero a la ensoñación de la tierra blanda y la  
tierra fértil.

En efecto, aunque ocasionalmente pueda aparecer la ar-  
cilla -una absoluta carencia de parcelas de realidad no es  
en principio pensable, excepto como síntoma de una patolo-  
gía generalizada- resulta, precisamente, ocasional; no cabe  
hablar de una constante en la ensoñación. En las raras ve-  
ces en que aparece, Jouve no percibe la blandura, sino el  
espesor

"Une masse assez épaisse"

y la posible blandura se solidifica en un primer movimiento

hacia la petrificación. Ocurre lo mismo con la tierra suelta.

La segunda ausencia es todavía más fundamental: se trata de la ensoñación del paisaje fértil. La tierra, en Jouve, no es vegetal, no hay campo en sazón, por citar la forma más común, ninguna de las modalidades de esa vasta ensoñación de la tierra como fertilidad. La escasa vegetación que aparece puede crecer en la roca: arbustos, flores de montaña y pinos. La ensoñación de la tierra como mineralidad lleva a lo estéril. El paisaje de Jouve es un paisaje estéril.

### 3.1.2. CLIMATICO

La percepción de lo climático se produce en siete aspectos:

- . La aurora y el rocío
- . El cielo y la nubosidad (la niebla)
- . La mañana
- . El viento, la tempestad y el huracán
- . El desierto
- . El sol poniente
- . La noche, la umbría y la tiniebla.

Cada uno de los aspectos es portador de cambio semántico.

El primero fué estudiado ya en el análisis de la coor-

denada temporal. Recuperaré aquí el hilo conductor de entonces, con ligerísimas variantes.

No hay ningún elemento sorprendente en el modo de percibir la aurora, que se produce de acuerdo con dos de sus semas: "comienzo" -"advenimiento" se decía en el capítulo sobre el tiempo-, y "color".

La aurora remite directamente al catalizador cromático por la experiencia de la luz, determinante de la infraestructura psicosenso-rial de Jouve.

Del otro lado, tenemos la vivencia del "comienzo", evidentemente de cualquier forma de vida. Si la experiencia del comienzo es fundamentalmente experiencia del tiempo, y si aquélla se produce por la vivencia de la luz, ésta será, igualmente, vivencia de la temporalidad. La luz, y su deriva hacia el cromatismo es en Jouve una de las formas explícitas de sentir y percibir lo temporal.

Si antes afirmaba que no hay ningún elemento sorprendente en el modo de percibir la aurora, ahora cabe decir, por el contrario, que no es cosa común una experiencia tan concreta, tan substancial, si se me permite el empleo del término, de lo temporal a través de lo luminoso.

Por otra parte, la aurora, en virtud de su sema "advenimiento", procura el nexo entre lo cromático y lo cósmico; pero la relación va más allá: por ese mismo sema se efectúa la relación entre lo cromático y lo biológico, entre aquél

y cualquier forma de fecundidad. Veamos algunos ejemplos:

"(...) c'était une femme jaunie au coeur d'aurore" (6

Cromatismo y luminosidad: "jaunie-aurore"

Componente biológico: "coeur"

"De la masse issue d'une terre jusqu'à ton ventre  
couleur d'aube" ( 7 )

Cromatismo y luminosidad: "couleur d'aube"

Componente biológico: "ventre"

Esta relación es fundamental para el estudio del cromatismo.

La aurora, el cielo, la nubosidad, la mañana, el sol poniente y la noche son siempre percibidos por la vivencia de la luz y el color. Ello va a producir un fenómeno de isomorfismo entre cada uno de los componentes de acuerdo con el modo de percibirlo: a través de un semantema específico "luz", y otro "cromatismo", que estarán en la base de la formación de los complejos metafóricos que produzcan cada uno de estos elementos. No hay inconveniente, por lo tanto, en que, por ejemplo, la mañana pueda ser en el texto equivalente a la noche. El mecanismo que lo hace posible es la percepción del componente diurno y del componente nocturno a través del cromatismo, pongamos por caso el color negro. En el ejemplo, la traslación se opera por el catalizador cromático.

Un caso similar lo tenemos en la percepción del rocío y del sol poniente mediante el color rojo. Podría perfecta-

mente operarse una metáfora por la cual el rocío se transformase en sol poniente, y viceversa. Este mecanismo sería, nuevamente, la percepción de las dos realidades climáticas mediante el rojo.

Ahora bien, si volvemos a la relación enunciada antes entre lo cromático y lo biológico, entre aquél y cualquier forma de fecundidad, cabe perfectamente que el rocío se transforme en sangre o que el arrebol sea, igualmente, componente sanguíneo. En la base de la transformación estará, una vez más, la vivencia del cromatismo,

"Ni les chairs que le sang vernit de rosée rouge" ( 8 )

El cuerpo resulta catalizado climáticamente ("rosée"), y el catalizador climático es, a su vez, percibido por su dimensión cromática ("rouge").

La vivencia de la luz procura, asimismo, el paso de la mañana a la noche y la situación inversa:

"Aveugle de midi" ( 9 )

. . . . .

"Princesse du matin à la nuit désolée" (10 )

Esta intensidad de la luz, de forma que llega hasta su anulación, resulta difícil aislarla de la vivencia del clima mediterráneo. Y ocurre lo mismo respecto de los colores, vivos y dominando en ellos la luminosidad.



Dos paisajes aparecen, pues, en la obra de Jouve, de manera constante: el paisaje alpino para la montaña, y el mediterráneo en lo que atañe a la experiencia de la luz. Sabemos que Jouve nació en Arras y que vivió posteriormente en Suiza y en Italia. El dato no hace sino confirmar lo que el texto muestra de por sí. De hecho cabría establecer una biografía de Jouve sin abandonar una práctica crítica inmanente ( 11 ).

Como constante, los cielos en su poesía son igualmente luminosos, con una gran riqueza cromática, especialmente el azul y el malva (para el sol poniente). Con la nubosidad ocurre un fenómeno análogo, pero nos aparecen dos elementos nuevos que interesa examinar. Veamos dos de los ejemplos del inventario:

"Les nuages dessus les frontons grisonnants  
font la même plage glorieuse avec le maritime  
azur" ( 12 )

Vuelve, pues a dominar, la percepción del cielo y la nubosidad de acuerdo con la situación: "dessus" "font la même plage". Lo que nos interesa es la inversión espacial que se produce; si bien, por un lado, el determinante "dessus" sitúa la nube en la coordenada de lo alto, inmediatamente después se produce un fenómeno de inversión de manera que ésta quede inscrita en el llano:

"Font la même plage glorieuse avec le maritime  
azur"

Volvemos a encontrarnos, una vez más, con ese fenómeno tan particular de circularidad en la ensoñación, en virtud del cual lo que está arriba puede estar, igualmente, abajo:

"et les arbres géants  
suspendus à la mamelle du ciel mauve" (13 )

o, en el ejemplo anterior, las nubes ensoñadas como "plage" o como "mer". El mecanismo que procura el paso no es otro que la dominante situacional de la vivencia.

Recordemos que ello nos ocurría, bajo un punto de vista formal, con el movimiento. Por un lado se da un progreso efectivo, es decir, un tiempo uno es distinto a un tiempo dos etc., en tanto en cuanto ha habido cambio, pero por otro lado, el tiempo resultaba concebido como circular. Dicho de otro modo, en su progresión el tiempo se hace circular.

Volviendo a nuestro ejemplo. Sabemos que, por el determinante "dessus", la nube pertenecería a la vivencia de la elevación y de la altura; pero, al mismo tiempo, por la asimilación con la playa y el mar, pertenece a la vivencia del llano, y las dosvivencias se oponen entre sí.

La solución, como en el caso de la coordenada temporal, proviene de un doble aspecto del hecho: relativamente, la nube está situada "dessus le fronton grisonnant"; absolutamente, pertenece al llano y, por lo mismo, al abismo.

Relativamente, en Jouve hay progreso; absolutamente el tiempo en Jouve es atemporal.

El segundo ejemplo que quiero analizar es el siguiente:

"Volutes! Monstres! et dentelles!

Enormes cumulus justifiant l'amour

Evanouissements verts, roses éternelles" (14 )

Su interés es doble. Por un lado se trata de insistir en el componente cromático: "verts", "roses". Por otro, recuperar la deriva de la mineralidad como sema virtualmente presente tanto en el ejemplo anterior como en éste. Si la nube resulta asimilada a la playa y al mar, entran en funcionamiento los mecanismos de dureza, petrificación y peso, mediante los cuales vimos que se producía la mineralización de la realidad y que resultaban asimismo presentes en el cromatismo a través de "pierrerie". También se apuntaba entonces la existencia de un posible catalizador cultural escultura, que aquí resulta actualizado en "volutes" y "monstres".

Conviene observar que la imaginación de Jouve opera en el catalizador climático el mismo fenómeno de fijación que se observaba en el geológico mediante los procesos de solidificación. No deja de extrañar que la ensoñación de las nubes raras veces se produzca de acuerdo con el movimiento (nubes que pasan, nubes deshilachadas, etc.), sino que quedan "petrificadas" (valga ahora la recuperación de la deriva) en el espacio. En este caso, Jouve opera un proceso paulatino de la realidad climática en una ensoñación de carácter netamente arquitectónico y escultórico, en relación di-

recta con la dominante espacial señalada antes.

Ahora bien, pertenece a la propia esencia de la arquitectura la delimitación del espacio o, lo que es lo mismo, el espacio limitado. A partir de aquí vamos a encontrarnos con un elemento nuevo en el modo de percibir la realidad geológica y climática. Y digo que a partir de la vivencia de la delimitación porque quiero hacerla derivar de un posible catalizador cultural "arquitectura". Cabría hacerlo directamente, pero en tal caso se perdería la relación.

Volvamos a examinar los versos del poema @ sépulcre, partiendo discrecionalmente de la mañana como eje central de los versos:

"(...) perdues sont toutes demeures  
Les buis, l'alpage et la maison blanche ô gril-  
lages  
Les chataigniers mêlés à tous les lacs de jade  
par les matins dans les frontons bleus de pieu  
peints  
perdus sont les accomplissements de nuages"

La ensoñación se produce mediante la luz y la claridad contenida en "matin", queda reforzada por los determinantes "blanche" y "bleu".

El segundo componente de la ensoñación, inmediatamente derivado del anterior, es el cromatismo.

En el tercero interesa resaltar el nexo entre la luz y el cromatismo con la fecundidad, a través de la vegetación

alpina.

Dominante geométrica: "frontons"

Movimiento de mineralización: "lacs de jade"

Petrificación del componente vegetal: "les chataigniers mêlés à tous les lacs de jade"

Movimiento de mineralización en su deriva hacia el cromatismo: "frontons bleus" para "nuages", y fijación del movimiento.

Hasta aquí algunos de los mecanismos que he venido examinando. El de espacio delimitado surge de la siguiente consideración de orden formal. ¿A quién determina "ô grillages"? por la marca de plural cabe afirmar que a todos los elementos de los versos, que, de este modo, resultan ensoñados primero como circunscripción espacial y luego como clausura. Obsérvese, pues, la completa destrucción de los habituales valores semánticos a través de los distintos mecanismos de ensoñación. Cabría llevar más adelante el análisis, pero, por el momento, me detendré aquí.

& & &

"El bramido de la ola, el bramido del viento, las vastas aguas"  
(T.S. Elliot, East Coker)

El valor creador y fecundante del viento es algo bien conocido. En Jouve nos lo encontramos con este mismo valor, pero ello no quiere decir que sea considerado positivamente de forma absoluta.

Los fenómenos de orden climático en torno al viento revisten en Jouve una morfología prácticamente completa: tormentas, huracanes, trombas, vientos del desierto, etc. pongo en el centro de todos ellos al viento aunque la tormenta, por ejemplo, no necesariamente tenga que ir acompañada por él, pero, sin embargo, resulta dominante en los fenómenos climáticos y térmicos. Trataré, pues, juntos el viento, la tempestad y el huracán.

En su dimensión temporal este componente está asociado al principio y al fin. Ello hace de Jouve un poeta eminentemente "genésico" y apocalíptico. Por otra parte, su vivencia desmiente, una vez más, ese aparente misticismo en el que ha querido encuadrarse.

La vivencia del viento, la tempestad y el huracán se produce mediante la vivencia de la destrucción. Esta vivencia revestirá en los textos formas distintas, dependiendo del grado de abstracción que se haga de la realidad, pero remitirá siempre a una vivencia destructora.

En esta dimensión, el viento es isomórfico de la muerte, y entra a formar parte de su campo sémico. Quiere ello decir que una parcela de realidades en cuya base esté el componente muerte serán catalizados a través de fenómenos de

orden climático: todas aquellas que respondan a la misma vivencia de la destrucción.

Se aprecia ahora mejor porque Jouve es un poeta eminentemente apocalíptico; no resulta tan claro, en cambio, que sea un poeta "genésico". Lo veremos en seguida.

Estas últimas líneas sobre el carácter destructor de la experiencia que origina los procesos de catálisis en torno al viento parecen contradecirse con la afirmación inicial de este apartado sobre el valor creador del viento. Ello plantea una cuestión inmediatamente relacionada con la superestructura ideal de Jouve, y muestra la interrelación de estas dos estructuras, que operativamente se han denominado infra y supra (15).

Su visión del mundo, en el sentido de la expresión alemana Wektanschauung, es netamente radical. Todo comienzo de vida implica necesariamente la destrucción. No existe en él tránsito gradual hacia nuevas formas de vida; cualquier nueva aparición de ésta se produce por destrucción de las formas anteriores o en el proceso mismo de destrucción. Se recupera, así, el valor fecundante del viento, pero como elemento netamente destructor. En este sentido, y puesto que está ligado al comienzo, resulta ahora más claro por qué Jouve es un poeta genésico vinculado al pecado original, a una conciencia de pecado.

"Car nous avons choisi le fort parti des anges

Qui sortent de la profonde ile d'ouragan  
Et volant de partout répandent sur le fange  
Le poids d'acier mystique et les destructions" (16 )

Ahora bien, al mismo tiempo que destrucción, y en virtud de su función creadora, el viento también estará ligado a los procesos biológicos propiamente dichos, con referencia en la materia. Veamos dos ejemplos del inventario, uno para cada campo.

"Ton nom, Souffle, nourri d'absence" (17 )

. . . . .

"Les femmes sont des fleuves, des terres, des vents" (18 )

En el primero, el viento designa a la divinidad, con el valor creador innato a Dios, pero, acompañado, al mismo tiempo, de un sema virtual "destrucción" obtenido en la lexía "nourri d'absence".

La segunda cita permite establecer el nexo entre lo humano y lo cósmico, y, a su vez, procura un doble isomorfismo; entre la realidad geológica ("fleuves", "terres") y la climática "vents", y entre éstas y "femme", de suerte que los mecanismos de ensoñación que rigen para cada una de estas realidades, al resultar isomorfas, pueden intercambiarse. A este respecto, obsérvese la deriva que se produce en la nota entre el catalizador geológico y el cli-



mático a partir del metal ("acier mystique") y el peso ("poids"), procurando la formación del archisemema "destructions".

Dos formas fundamentales reviste la ensoñación del catalizador climático como experiencia destructora: la agitación y la lucha. El segundo es fácilmente deducible, e introduce la isotopía de la guerra. El primero me interesa más por el momento; lo traté ya en el estudio de la coordenada temporal.

En efecto, los fenómenos climáticos que vengo analizando están percibidos bajo el régimen de la agitación, experiencia que cabe ampliar a la del movimiento discontinuo y desenfronado, en relación con la experiencia de la caída, analizado por Durand (19). Agitación en lo que atañe al origen del cosmos, y, en menor medida, al cosmos mismo después de la falta. Digo que en menor medida pues este semano es una constante en la situación referida, pero sí afecta ocasionalmente, por ejemplo, al movimiento de los astros. Hay imágenes de Jouve de una completa similitud con los dos nocturnos de Van Gogh en Arras, especialmente con el segundo, en el cual los astros se agitan en el firmamento en una palpitación que parece alcanzar a todo lo creado.

Y agitación también, y esta es una de sus notas específicas, del universo humano. Sirva como ejemplo la segunda parte del poema "phénix I". Encontrábamos allí el si-

guiente verso:

"Ce n'est pas votre ouragan mortels enrichis de  
moteurs".

En el ámbito humano, el isomorfismo se establece entre "ouragan" y "moteurs", de forma que el elemento propiamente cósmico ("ouragan") pasa a ser humanizado ("moteurs"). El sema "destrucción" sigue presente en este campo sémico, perteneciendo a otro más amplio entorno a la "ciencia". Por otra parte, recordemos que el metal nos había surgido ya en la constelación de elementos que integran el catalizador climático como experiencia de la destrucción. El metal está también presente aquí en "moteurs".

La "máquina" permite establecer la isotopía de la "ciencia":

"Fuis-le! Fuis-le! cet ouragan de poux et de moteurs"

isotopía que surgió explícitamente en el poema "Ariane poésie", percibida, igualmente, como destrucción.

La segunda vivencia de la que hablé hace unos momentos fué la experiencia de la lucha. A partir de ella cabe obtener un nuevo nivel de significación y establecer la isotopía de la guerra. El verso anterior participaría, pues, de un paisaje de guerra, en el cual vendría a inscribirse, puesto que es su esencia, la experiencia de la destrucción.

~~-616-~~

& & &

Otra de las formas constantes que reviste el catalizador climático en la poesía de Jouve es el desierto. En él se dan cita los dos componentes estudiados antes: la vivencia de la luz y de la destrucción operada por el viento:

"Le sirocco de secherèsse"

así como los de agitación y lucha, que cabe obtener partiendo de la violencia:

"Mon Fils mon Epoux du Seigneur

Sur les grands violents déserts que j'essaie  
pour lui" ( 20 )

La vivencia de la luz, ganando en intensidad creciente, llega a la anulación de la vida: en ese momento el paisaje se desertiza, y pasamos a contemplar vastas tierras pedregosas con una casi completa ausencia de vegetación. El sol de mediodía, "midi le juste" en el verso de Paul Valéry ( 21 ), es otra de las constantes de la ensoñación jouviana con idéntica funcionalidad destructora.

El verso de Valéry introduce un nuevo plano de significación en la vivencia de la luz: la justicia, que se encuentra en la base del espectro sémico de Dios. El sol de mediodía, tan fuerte en intensidad que cromáticamente resulta percibido como negro, capaz de resquebrajar las piedras,

cuartear la tierra arcillosa en un primer movimiento análogo al sísmico, y convertirla en arena, reviste los atributos del "corte" (destrucción) enunciados en el capítulo sobre la coordenada temporal. En esta dirección, la vivencia de la justicia se englobará dentro de una gama semántica construida en torno a la experiencia de lo "tranchant".

Dios, en la medida en que sea percibido como luz pura y, bajo el punto de vista de la situación, astro solar en su cénit, resultará ensoñado como un ser eminentemente justiciero y, por lo mismo, básicamente destructor. En este régimen ensoñativo, Dios no será percibido como creador. Dios no es un Dios de vida, sino un Dios de muerte ( 22 ). Bajo este aspecto, no hay inconveniente alguno en que, cromáticamente, resulte asociado al negro.

Hace unos momentos afirmaba que la ensoñación de la tierra como mineralidad conduce a lo estéril. La afirmación se complementa ahora y queda reforzada mediante la desertización que Jouve procura del paisaje. Este, así concebido, tiene en su base la misma vivencia de la destrucción que se viene analizando, enriquecida con los semas fundamentales de sequedad y violencia. Si al analizar el componente acuático pudimos apreciar cómo sufría un paulatino proceso de solidificación hasta desembocar en una substancia pétrea, el fenómeno que aquí se produce es un fenómeno de desecación del paisaje, lo cual conduce a idéntico principio de solidez en los cuerpos por un lado, y de esterilidad por otro

& & &

"Ajo y zafiros en el barro cuajan el eje atascado"  
(T.S. Elliot. Burnt Norton)

Entramos, así, de lleno en una zona de componentes climáticos esenciales en la poesía de Jouve: la noche, la umbría y la tiniebla.

Los tres presentan idéntica funcionalidad, de manera que los trataré como sinónimos. Semánticamente, se da una progresión entre ellos: umbría → noche → tiniebla, de acuerdo con la vivencia de la luz, de la escasa luminosidad en la umbría, llegamos a la negrura completa en la noche y la tiniebla.

Bajo el punto de vista de la luz, hemos asistido a una vuelta completa: de la aurora se ha pasado a la mañana, de ésta al sol de mediodía y de aquí al sol poniente; llegamos, por último, a la noche. El ciclo completo del día se ha cumplido. Morfológicamente hablando, la poesía de Jouve es de una gran riqueza en lo que atañe a la vivencia de la luz.

Volvemos a encontrarnos con el fenómeno enunciado líneas arriba sobre el modo de aprensión del tiempo a través de la luz y su deriva hacia el cromatismo. Por otra parte, esta misma vivencia hace de Jouve un poeta eminentemente

cósmico, al dominar en su poesía elementos de orden cosmológico, a los cuales son asimiladas realidades que sólo lo son en segunda instancia -como, por ejemplo, el cuerpo humano-, o lo son, ciertamente, en cuanto que todo lo creado forma parte del universo. Encontramos aquí una de las dimensiones más lúcidas del lenguaje poético de Jouve, su dimensión cósmica. En ella se recupera lo que fué uno de los fines primeros de toda poesía, el canto, "Chant de reconnaissance au vaste monde" (23), al árbol, al sol, a sus abismos.

Este fenómeno de rejuvenecimiento que se produce al obtener la materia poética de las realidades primeras del universo es lo que metafóricamente deja entrever la frase de Marcel Raymond: "Il est remarquable de voir la poésie de Paul Eluard et de Pierre Jean Jouve transcender le fait historique, lorsqu'elle l'illumine en passant, de cent coups d'ailes" (24).

Si bien es cierto que el símbolo tiene una dimensión onírica, es decir, hunde sus raíces en el hecho histórico concreto del que el sueño y la ensoñación se nutren, no es menos cierto que, para serlo, agota sus representaciones y, por lo mismo, resulta operativamente anterior, en la realidad que nos rodea: ésta es su faceta cósmica. Su tercer aspecto sería el verbal, y estamos hablando, precisamente, del "lenguaje" poético de Jouve (25).

Del análisis de los gestos operado en la primera parte de este trabajo, y del estudio de la coordenada temporal, se desprende por sí sola la afirmación de que la noche constituye una de las presencias obsesivas que contienen mayor cantidad de texto en la frase de Jouve. Cabe abrir varios portillos para penetrar en ese espacio nocturno e intentar delimitar la materia que lo habita, pero, por paradójico que pueda parecer, voy a seguir haciéndolo a partir de la vivencia de la luz.

Dentro de los posibles modos de ensoñar la umbría, en Jouve se percibe siempre por su aspecto luminoso, es decir, por la sombra. ¿Que ello ocurre siempre así y Jouve, por lo tanto, no constituye una excepción? No, no es en absoluto infrecuente que un paisaje umbrío se percibe, por ejemplo, a partir de la sensación de frescor, o, si existe agua cerca, apredomine en la sensación de humedad; cabe, igualmente, si el paisaje es verde, que lo que más llame la atención sea la vegetación, tierna, frente al paisaje abrasado por el sol, e incluso el mismo color verde; enfin, todas las posibilidades que la naturaleza ofrece y que el sujeto es capaz de captar, por no adentrarme en las vivencias concretas con las que cada individuo puede dotar de significado realidades que en absoluto tienen que ver con la que en ese momento se está considerando ("faire catleya" en Proust, por "hacer el amor") ( 26), y que son en número infinito.

En Jouve la umbría es exactamente lo sombrío, iniciándose un primer movimiento hacia la tiniebla.

Si la luz tiene una referencia temporal, cabe afirmar, con toda exactitud, que la noche tiene esa misma referencialidad, en virtud de un principio lógico muy claro sobre la pertenencia a los géneros, según el cual los contrarios son del mismo género; el blanco y el negro coinciden los dos en ser colores; la noche y el día coinciden, precisamente, en ser tiempo.

Todo lo dicho, pues, respecto de la luz, cabe afirmarlo, exactamente igual, respecto de la tiniebla y la noche. Luz y oscuridad resultan, por lo tanto, elementos isomorfos como modalidades de aprehensión y expresión de la experiencia temporal.

Cabe a su vez reconducir el examen por su relación con el cromatismo y, en concreto con el color negro, cosa que se hizo al comienzo de este apartado. Se explican, así, los complejos metafóricos en torno al "sol negro", o la unión, tan frecuente en Jouve, de la luz y la tiniebla:

"La nuit était très lumineuse dans la nuit" (27)

. . . . .

"Montaignes inimaginables bleues et glacées  
pleines d'obscurité dans le plus haut du jour" (28)

. . . . .



"O terre des champs bruns! ô ciel noir sur la  
plaine" ( 29 )

. . . . .

"(...) depuis que tout le monde  
Tourne dans les rayons leur injuste nuit" (30 )

Desde la perspectiva semántica, estos dos términos (luz y tiniebla) son asémicos, es decir, entran en incompatibilidad sémica en un primer nivel del análisis, incompatibilidad que se resuelve en el segundo nivel por su pertenencia a un archisemema común, que es, precisamente, quien establece la relación sémica, en nuestro ejemplo el tiempo.

La noche instaure, pues, la vivencia de la tiniebla, funcionalmente igual a la vivencia de la luz. Cromáticamente, introduce el color negro, funcionalmente isomorfo del color blanco y de toda la gama cromática, en la medida en que esta última conlleva una referencialidad temporal. Por otra parte, en tanto en cuanto domine en la experiencia de la noche la negrura, encontraremos la misma vivencia de la petrificación que se opera en el color a partir de "pierrière". Por la misma razón, la noche estará virtualmente asociada a todos los procesos de geologización que puedan producirse en el texto:

"Montagnes inimaginables bleues et glacées  
pleines d'obscurité dans le plus haut du jour" ( 31 )

Páginas atrás examinaba la relación entre lo cromático y lo biológico, entre aquél y cualquier forma de fecundidad. Por la misma razón, la noche, en la medida en que es experiencia de la tiniebla constituye un espacio de obligada referencia orgánica:

"Feuilles, crevez le sombre bois  
du soir" (32 )

. . . . .

"Ecoute la gorge gonflée avec le parfum de rose  
marine

Au large des noirceurs voyageuses  
du jasmin de la nuit et la peau purpurine  
des ombres secrètement tuées; meurtre de nuit  
au long gémissement des astres: sang de nuit"(33 )

En efecto, la gran parte de los complejos metafóricos que tienen su referente en la materia orgánica se producen a través de la vivencia de la noche.

Distingo entre materia orgánica e inorgánica por una mera cuestión de empleos textuales. La experiencia de la nocturnidad alcanza, igualmente, a la materia inorgánica: lo acabamos de ver en la relación noche-materia geológica con el consiguiente proceso de petrificación en el nuevo referente;

"Avec l'oeil et la main, la nuit et le rocher"(34 )

. . . . .

"(...) dirais-tu l'horrible gouffre de la soirée"(35 )

. . . . .

"Retour du soir à nous inextricable jeu  
Des matières des opprobes des mémoires  
Inépuisable abîme au devant du matin" (36 )

Pero resulta dominante como espacio propio de la materia orgánica y, más en concreto de la materia animal:

"O nuit obscure où je suis né  
Nuit du sexe nuit de l'été  
Nuit de la bête et des crochets  
Nuit de l'impure" (37 )

Esta conclusión es clave. Clave puesto que abre la puerta a una amplia red de relaciones -"comuniones", casi me atrevería a decir- internas.

Por lo pronto, sitúa en un nivel de identidad la materia orgánica y la inorgánica: "nuit de la bête et des crochets" la relación es doble, de forma que atañe a las dos realidades: la materia orgánica pasa, por un lado, a convertirse en inorgánica y, por el otro, la inorgánica resulta ser materia orgánica. Como puede apreciarse, el campo de relaciones es vastísimo, pues abarca absolutamente

toda la realidad material, en la cual se establece una complejísima red de analogías. El resultado de tal planteamiento no es otro que una religión de la materia, en la acepción etimológica del término: religare, ligar.

Curiosamente, a partir de esta afirmación puede retrocederse e ir rehaciendo en sentido inverso el camino seguido hasta ahora. La formación de una religión de la materia, en la acepción etimológica del término religo, remite al arquetipo de "liage" considerado en el estudio de la coordenadatemporal, y a la percepción del tiempo como "trama", todo lo cual refuerza, a su vez, el carácter eminentemente temporal de la noche y la tiniebla, punto por el que comencé este estudio. Ahora bien, recordemos que en ese mismo capítulo se llegaba a la conclusión de que, en la conclusión jouviana, el tiempo es, precisamente, la culpa:

"Nuit de l'impure"

en el ejemplo que vengo analizando.

Cabe formular, así, una nueva concepción: es la realidad material en su conjunto lo que resulta asimilado al principio ontológico de la culpa. Frente a ella, la realidad espiritual, en una nueva expresión de maniqueísmo ahora no tanto conceptual cuanto sensorial, será fundamentalmente percibida como una realidad destructora o cortante, valgan en este caso los dos signos alegóricos empleados por Durand: el cetro y la espada ( 38), traduciendo, a su vez, dos cam-

pos conceptuales: la justicia y la destrucción.

Frente a la trama, pues, el corte, los cuales, en una dimensión histórica, es decir, en su estructuración como mito, sustentan la experiencia de la esclavitud y la liberación.

Pero me he alejado en estas últimas líneas del centro del análisis.

Por el fenómeno de identidad enunciado antes, y en virtud de la reacción que opera el catalizador noche, la materia mineral resulta animalizada; pero, al mismo tiempo, la materia animal resulta mineralizada. Es en este caso el componente nocturno el que procura todas las transmutaciones posibles.

Cabe tomar un ejemplo que muestra a las claras la riquísima polisemia en la que opera Jouve, así como la variedad de planos semánticos que origina. Vuelvo, pues, al verso "nuit de la bête et des crochets".

El diccionario Lexis da de "crochet" las siguientes entradas léxicas:

1. "Morceau de métal recourbé servant à suspendre ou à fixer quelque chose"
2. "Archit. Ornement saillant dont l'extrémité se retourne et s'enroule"
3. "Constr. Appareil qui pénètre entre les lattes d'un plafond et se replie pour maintenir le plâtre"

4. "Grosse aiguille ayant une encoche à une extrémité et destinée à certains travaux de broderie, de dentelle"
5. "Hotte du vitrier"
6. "Nom donné aux dents inoculatrices des serpents vénéreux"
7. "Chaque une des petites canines du cheval mâle"
8. "Dent canine du cerf"

Cabe establecer cinco planos distintos de significación de estas ocho acepciones. Cada uno de ellos se inscribe en otras tantas parcelas de realidad que han venido siendo objeto de análisis a lo largo de este trabajo.

Primer plano: "Morceau de métal recourbé servant à suspendre ou à fixer quelque chose"

Segundo plano, con referencia en la construcción y en la arquitectura;

- "Appareil qui pénètre entre les lattes d'un plafond et se replie pour maintenir le plâtre"
- "Ornement saillant dont l'extrémité se retourne et s'enroule"

Tercer plano, referencia textil:

- "Grosse aiguille ayant une encoche à une extrémité et destinée à certains travaux de broderie, de dentelle"

Cuarto plano, con referencia en la vidriería:

- "Hotte du vitrier"

Quinto plano, de referencia animal:

- "nom donné au dent inoculatrice des serpents véni-  
meux"
- "Chaque une des petites canines du cheval mâle"
- "Dent canine du cerf"

Entre estos cinco planos, puede, a su vez, establecerse dos campos sémicos, de acuerdo con su semantema específico; materia mineral para uno, y materia animal para el otro; el primer campo comprendería los planos 1, 2, 3 y 4; el segundo surge del 5º.

Conviene, pues, observar que en un sólo término está ya contenido parte del campo semántico del otro término que la copulativa va a poner en relación, lo cual refuerza aún más el principio de identidad que las sustenta.

pero el ejemplo permite considerar la cuestión bajo otros ángulos.

Como observación inmediata cabe reparar en la obsesión espacial dominante en la imaginación de Jouve. Este punto, a su vez, cabe observarlo desde distintos ángulos; escojo los tres que más claramente saltan a la vista: el de referencialidad arquitectónica, el de referencialidad en la construcción y, por último, el de referente en la vidriería.

En los dos primeros, la constante espacial es tan nítida que no exige mayores profundizaciones; ello no obstante, inician un movimiento de concreción morfológica que va a desembocar, ya totalmente explicitado, en el plano de referencia en la vidriería. Veamos de nuevo las distintas definiciones:

- . "Morceau de métal recourbé"
- . "Ornement dont l'extrémité se retourne et s'enroule"
- . "Appareil qui se replie pour maintenir le plâtre"
- ! "Hotte du vitrier"

Se trata, evidentemente, de la circularidad, que en "hotte" se concreta en "oquedad", espacio oscuro y hueco: "cuévano". Entroncamos, así, con la morfología, netamente geológica, de la caverna y el abismo.

"D'où venus, d'où venus ces vrais mots du temps  
soufflant l'abîme"

(...)

Sortir des cavernes de rose et rentrer aux cavernes pires"

leíamos en "Ariane poésie". La semejanza de estos versos -podríamos haber copiado otros muchos- con lo que estoy analizando resulta fácil de apreciar.

Componente temporal: "temps"

"nuit"

Espacialización y régimen del abismo: "abîme"



"cavernes"

"hotte"

Movimiento de circularidad y oquedad: "hotte"

"caverne"

El término "mots" hace posible encontrar a "crochets" un nuevo plano de significación, con referencialidad en la escritura.

Ensoñación de la oquedad, pues, en el régimen del abismo. En virtud del mismo principio de identidad enunciado antes, en el régimen del abismo se inscribe la "bête", "pête" y "abfme" se implican mutuamente.

A través de la circularidad, aabe, asimismo, llegar a un semema "clausura", isomorfo de "oquedad". Este semema amplía la red de relaciones semánticas que entretejen ("crochets": aguja con una muesca en la punta que sirve para bordar y hacer encaje) los diversos componentes del poema en torno a la noche.

Clausura y oquedad están directamente relacionadas en nuestro texto con

"O nuit obscure où je suis né

Nuit du sexe nuit de l'été"

Espacio clausurado, oquedad, cuévano, en la ensoñación del nacimiento. Si a ello le añadimos un componente término "calor", obtenido del semema "été", nos encontramos con un espacio clausurado y una oquedad cálida. La ensoñación de

la sexualidad no se distancia mucho de estas mismas presencias: sexo como clausura y sexo como calor. Este último elemento nos llevaría a una nueva presencia, la sangre, líquido caliente y, desde luego, presente en esa oquedad de la que surge el nuevo ser, "sang de nuit", nos surgía en una cita hace unos instantes, con un carácter marcadamente sexual:

"Ecoute la gorge gonfler avec le parfum de rose  
marine

(...)

sang de nuit"

Quévano puede, pues, leerse como vulva referido a "sexe" y como vientre referido a la temática del nacimiento. En el plano de la vidriería nos daría una imagen, netamente petrificada, que a mí me resulta de gran belleza: vulva de cristal, vientre cristalino, cuyos colores, por ese mismo proceso de petrificación, no serían otros que todos los de la gama de pedrería analizada antes, pero, que, a su vez, provendrían de una mineralización de la materia orgánica. Ignoro si Jouve conocía a Huysmans como conocía a Baudelaire, pero los regímenes de ensoñación son análogos (39 ).

Un elemento más permite ampliar la red de analogías. Se trata de la marca de plural en "crochets", el único plural que aparece en el cuarteto. Ocurre con ello algo similar al fenómeno que nos encontrábamos en "O sépulcre" (nótese, además, la similitud: "O sépulcre - O nuit oscu-

re") en lo que atañía a "grillages", que, por otra parte, es también "morceau de métal", "ornément", "appareil qui sert à maintenir", que bien puede acabar en punta y tener una muesca, en cuyo caso estamos próximos a la comparación con una "grosse aiguille", y al que nada impide, por su disposición, comprender un espacio circular o un cuévano de tierra.

El plural actuaba de recolector de todos los demás elementos de aquella parte del poema. Aquí ocurre exactamente igual, es decir, recoge ("cuévano": cesta utilizada por los campesinos en la recolección) a todos los componentes del cuarteto.

"Nuit" tiene, así, un valor temporal, otro espacial, otro climático ("été"); "nuit" es materia orgánica y materia inorgánica, y todo ello, por último, constituye un archisemema "impur" que da entrada, a su vez, a un componente metadiscursivo de orden religioso, reforzado por el carácter de letanía de los versos procurado mediante la repetición. Ya afirmé antes que la noche es una de las presencias obsesivas que contiene mayor cantidad de texto en la frase de Jouve.

Mineralización, pues, de la materia animada, que cabe observar en virtud de los semas "fijación", "dureza" y "metal", dominantes en el primer campo sémico de "crochet", pero que cabe obtener igualmente en el segundo partiendo de "dent", que presenta el mismo sema de dureza que el campo

anterior.

Este segundo acentúa, bajo otros ángulos, la red de relaciones entre los diversos componentes del poema en torno a la noche. Manifiesta la materia animada a partir del caballo: "chacune des petites canines du cheval mâle", en relación con el sexo en su referencia temporal. Este caso fué indicado en el estudio de la coordenada temporal (estudié también en aquel capítulo el valor fuertemente sexual de lo histórico en Jouve a partir del tejido, que aquí se repite con la entrada léxica de "crochet" como "grosse aiguille".. destinée à certains travaux de broderie, de dentelle". Uno de los ejemplos analizados entonces fué la cita:

"Eaux vertes, dentelles furieuses de la mort"

la cual, a partir de "dentelle", permite establecer la derivación, indicada ya, hacia el componente acuático y la sangre).

La índole libidinal de la serpiente (40) ("nom donné au dent inoculatrice des serpents venimeux") es algo bien conocido, pero no voy a detenerme en este punto.

Queda, por último, el ciervo ("dent canine du cerf"). Como se ha tenido ocasión de comprobar, en la poesía de Jouve el ciervo es un símbolo de valor relativamente análogo al que tiene en la mística cristiana, figuración de Cristo. En Jouve es bivalente: "Le cerf naît de l'action la plus claire", y "le cerf naît de l'humus le plus bas de soi". En este

momento es el segundo segmento de la frase el que se actualiza, de suerte que, mediante "humus", se refuerza el componente materia orgánica, y mediante la lexía "le plus bas de soi", se sitúa en el abismo. A su vez, da entrada al meta-discurso de orden religioso e instaura otro de los planos de significación de la noche a partir de la mística, la "noche oscura del alma", como veremos después.

De todo este análisis se desprenden dos conclusiones;

1. La noche y la tiniebla son ensoñados como sexo y como muerte. Todos los elementos de la poesía de Jouve que discurren por una de las dos corrientes de significación tendrán un sema bien explícito, bien virtual, de nocturnidad y tiniebla.

2. Jouve, en efecto, petrifica la naturaleza que, sin embargo, permanece viva. Pero, además, la ve bajo forma arquitectónica. Es exactamente la misma imagen que domina en Paudelaire;

"La Nature est un temple où des vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme qui passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers" (41 )

y que observamos en la "chevelure".

"Vacando con privación lo sensual  
Purgando el afecto de lo temporal  
(...)  
Oscuridad interna, privación  
Y destitución de toda propiedad  
Desecación del mundo del sentido"  
(T.S. Elliot Burnt Norton)

La segunda dimensión de la noche y la tiniebla, la purificación, resulta de dos de los valores considerados antes. El primero proviene de la oposición parcial alba ≠ noche. El segundo lo he venido considerando desde muy diversos planos; se trata de la noche oscura del alma o, como se vió en el estudio de la dinámica, un procedimiento de doblenegación dominado por la voluntad:

"nuit de ma nuit (...)  
nuit volonté" (42 )

En efecto, si el alba es percibida como "comienzo" o "advenimiento", con una referencia plenamente temporal, su contrario, la noche, supone la anulación del curso del tiempo, el no-tiempo. Entramos, así, de lleno, en una situación atemporal.

por otra parte, ello supone, implícitamente, una concepción eminentemente material de la realidad. Cosmos, como se desprende del análisis anterior, es igual a materia o, tal como frecuentemente aparece designado en la obra de Jouve, la "Chose" ( 43 ), que halla su expresión última precisamente en la noche. por "materia" estoy entendiendo (44 ) la

substancia de que están formados los cuerpos físicos y que tiene como propiedad fundamental la inercia, o lo que es lo mismo, el conjunto de los cuerpos orgánicos e inorgánicos (45). Ello, a su vez, implica la cantidad, el espesor, y la determinación temporal.

Su contrario es, por lo tanto, el no-cosmos, es decir, la nada. La no-cosa, es decir, la ausencia (de ella). Dentro de este régimen, la noche, la nada y la ausencia tienen idéntica funcionalidad sémica, y así actúan en la poesía de Jouve. La aprehensión de Dios, en cuanto que es concebida según la fórmula luterana del "totalmente otro", puede efectuarse, y de hecho se efectúa, por estos tres sememas (ver en el inventario los numerosos ejemplos que se dan a este respecto).

Interesa mostrar el valor destructivo que presenta esta faceta de la noche, en torno a la experiencia de la muerte. Resulta, así, isomorfa de todos aquellos componentes con idéntica referencialidad semántica, como, por ejemplo, el viento, la tempestad, el huracán, etc...; todos ellos mecanismos de destrucción en la poesía de Jouve.

pero, precisamente, por ser mecanismos de destrucción, son igualmente principios creadores. La libertad, principio contrario a la inercia material, supone necesariamente, en la concepción de Jouve, la destrucción. La actitud política de Jouve surge de este hecho y pasa forzosamente por una sensibilidad muy decantada respecto de la dimensión des-

tructora de la justicia.

Al mismo tiempo, excluye cualquier fórmula de posibles socialismos, pues de todo lo anterior se desprende una concepción del individuo como valor absoluto, incompatible con el igualitarismo. El cosmos, en tanto que materia, es percibido cuantitativamente, percepción que se encuentra en la base de toda visión material de la historia, y condición indispensable para que pueda hablarse de igualitarismo o de nivelación. En Jouve, éstos se oponen de la misma forma que se oponen la libertad y la inercia.

Jouve coincide con el psicoanálisis freudiano por mostrarle éste un fundamento epistemológico radicalmente material del cosmos y del individuo. "Somos masas (orden cuantitativo) de inconsciente ligeramente elucidadas en la superficie", en expresión de Freud (46 ). La "Chose", en palabras de Jouve, ("la nature est un temple où de vivants piliers": Baudelaire) coincide con la noción freudiana de subconsciente ( 47 ). pero ni uno ni otro se detienen ahí.

La "nuit de la nuit", la noche de la verdadera visión

"Quelle vue en l'obscur te sera paraclet?" (48 )

. . . . .

"peut-être ai-je connu la pure vision

A la nuit lorsque tout l'infame journée  
Est déposé dans l'ombre" ( 49 )



La noche resplandeciente de luz:

"La nuit était très lumineuse dans la nuit" (50 )

es producto de la voluntad, del imperativo, se decía en la primera parte de este trabajo:

"Je dois sortir et de nuit noire m'anéantir" (51 )

Este es el punto en el que Jouve difiere radicalmente del místico

"¿Cómo se levantará aquí el hombre, engendrado y criado en bajeza, si no le levantas tú, Señor, con la mano que le hiciste?" (52 )

Es Dios creador quien actúa y no una voluntad humana omnipotente. Desde luego, hay otras diferencias básicas, por ejemplo, en la propia forma de sentir y percibir la creación;

"Míos son los cielos y mía es la tierra. Mías son las gentes, los justos son míos, y míos los pecadores (...) y todas las cosas son mías (...) porque Cristo es mío y todo para mí.

¿Por qué pides y buscas alma mía? Tuyo es todo esto y toda para tí (...). Sal fuera y gloríate en tu gloria. Escóndete en ella y goza, y alcanzarás las peticiones de tu corazón" (53 )

Es necesario detenerse aquí un momento aún a riesgo de

alargar las citas, pero el punto es crucial, tanto para comprender a Jouve en este aspecto cuanto para deslindar su experiencia de otras a las que ha querido asimilársele, todo lo cual estarea difícil, "por cuanto esta doctrina de la noche oscura por donde el alma ha de ir a Dios, no se maraville el lector si le pareciese algo oscura" ( 54 ).

El valor luminoso de la noche procede del texto de San Juan -Jouve está cuajado de intertextos de San Juan, de lo cual, por otra parte, advierte él mismo- en la Subida del monte Carmelo.

"En una noche oscura,  
con ansias, en amores inflamada,  
¡oh dichosa ventura!  
salí sin ser notada  
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,  
por la secreta escala, disfrazada,  
¡oh dichosa ventura!  
a oscuras y en celada  
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me vefa,  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz ni gufa  
sino la que en el corazón ardía

Aquesta me guiaba  
más cierto que la luz del mediodía,  
a donde me esperaba  
quien yo bien me sabía,  
en parte donde nadie parecía

¡Oh noche que guiaste!  
¡Oh noche amable más que la alborada!  
¡Oh noche que juntaste  
Amado con amada  
Amada en el Amado transformada!" ( 55 )

La presencia del discurso de san Juan en los textos de Jouve es frecuente; voy a esbozar algunos puntos.

Por lo pronto, el mismo título, "Subida del Monte Carmelo", nos sitúa en una coordenada espacial en la que prima la ascensión. El proceso se realiza por un lado en la noche y, por otro, en la aridez:

"Porque acaecerá que lleve Dios a un alma por un  
altísimo camino de oscura contemplación y sequedad,  
en que a ella le parece que va perdida" ( 56 )

En otros lugares San Juan comparará este estado del alma con un desierto interior ( 57 ). Por lo demás, ya se vió en el estudio de la coordenada temporal, la temática del extravío y de la pérdida. La diferencia se observa, una vez más, en el comentario de San Juan: "En que a ella le parece que va perdida", pero en absoluto constituye el estado pro-

pio del hombre.

Temática del viaje: "Salí sin ser notada / estando ya mi casa sosegada". Cabe observar ahora el paralelismo, partiendo del poema "O sépulcre", en torno a "marche" y "demeures". Este paralelismo se enriquece con el comentario de San Juan:

"Y también habrá quien le diga que vuelva atrás" (58 )

que cabe poner en un mismo plano con "je me souviens" "je me retourne".

La noche oscura es, por lo tanto, un camino:

"Y, por cuanto esta doctrina es la de la noche oscura por donde el alma ha de ir a Dios" ( 59 ).

La significación de la noche San Juan la esclarece ya desde las primeras páginas:

"(...) y qué indicios habrá para conocer si aquella (la noche) es la purgación del alma, y si lo es, si es del sentido o del espíritu, lo cual es la noche oscura que decimos" (60 ).

Aquí introduce San Juan un distingo capital: "Y si lo es, si es del sentido o del espíritu, lo cual es la noche oscura que decimos". Al final del prólogo se precisa aún más:

"Ni aun mi principal intento es hablar con todos,

sino con algunas personas de nuestra sagrada Religión de los primitivos del Monte Carmelo, así frailes como monjas, por habérmelo ellos pedido, a quien Dios hace merced de meter en la senda de este monte, los cuales, como ya están bien desnudos de las cosas temporales de este siglo, entenderán mejor la doctrina de la desnudez del espíritu" ( 61) (El subrayado es mío).

El mundo sensorial, los "sentidos" de los que habla San Juan están figurados en el poema por la "casa" -ocurre igual en Jouve-, lo cual queda reforzado con la dimensión temporal que le otorga San Juan ("las cosas temporales").

Existe, pues, una primera noche, la de los sentidos, que se da exactamente igual en Jouve, pero la experiencia mística a la que alude San Juan es propiamente la noche del espíritu ("entenderán mejor la doctrina de la desnudez del espíritu"), la otra es previa y ha acaecido ya:

"Estando ya mi casa sosegada"

Jouve, por el contrario, raramente pasará de este primer estadio, entre otras razones porque en él el espíritu no tiene necesidad alguna de ser purgado y, porque, además, su planteamiento requiere la muerte, opción que no considera San Juan.

En su comentario, San Juan precisa todavía más:

"Quiere, pues, en suma, decir el alma en esta canción que salió -sacándola Dios- sólo por amor de El, inflamada en su amor, en una noche oscura que es la privación y purgación de todos sus apetitos sensuales acerca de todas las cosas exteriores del mundo y de las que eran deleitables a su carne, y también de los gustos de su voluntad, lo cual todo se hace en esta purgación del sentido.

Y por eso dice que salía, "estando ya su casa sosegada", que es la parte sensitiva" (62 ).

Qué lejos están estas líneas de los versos de Jouve:

"(...) la nuit s'est avancé  
le voyageur commence à suivre  
l'ensangnement à ses pieds" (63 )

así como de la gozosa exclamación repetida en el poema de San Juan:

"¡oh dichosa ventura!"

Continúa el texto:

"Sosegados ya y dormidos los apetitos en ella, y ella en ellos. porque no se sale de las penas ni angustias de los retretes de los apetitos hasta que estén amortiguados y dormidos".

Jouve, por el contrario, los actualiza una vez y otra

en la memoria, de suerte que permanece estática. Lo vimos en el estudio de la coordenada espacial: Si bien la memoria anula la sucesión del tiempo, a la vez lo hace posible como no perdido enteramente. En su sucesión el tiempo se devora a sí mismo; Saturno devorando a sus hijos. Y si los hijos del tiempo van muriendo, la memoria los resucita. De aquí que haya que hablar de una continua destrucción o de una continua noche.

"Y esto dice que le fué "dichosa ventura, salí sin ser notada", esto es, sin que ningún apetito de su carne ni de otra cosa se lo pudiese estorbar. Y también porque salió de noche, que (es) privándola Dios de todos ellos, lo cual era noche para ella" (64 ).

Esta última afirmación -"lo cual era noche para ella"- se da también en Jouve. Pero no, y este es a mi entender el punto crucial que aleja interminablemente una experiencia de otra, el agente del fenómeno; yo en el caso de Jouve, Dios en el de San Juan: "Privándole Dios de todos ellos" (los apetitos):

"Y esto fué "dichosa ventura", meterla Dios en esta noche, de donde se le siguió tanto bien, en la cual ella no atinara a entrar, porque no atina bien uno por sí solo a vaciarse de todos los apetitos para venir a Dios.

Esta es, en suma, la declaración de la canción" (65 ).

San Juan distinguirá tres noches en una sola. La primera es la que acabamos de ver, la segunda es el medio, que él define, la fe, "que es también oscura para el entendimiento, como noche" ( 66 ). La última es propiamente Dios, "el cual, ni más ni menos, es noche oscura para el alma en esta vida" ( 67 ).

Este proceso de encuentra igualmente enunciado en Jouve, no cabe entender plenamente el espectro sémico de la noche en Jouve si no se tiene en cuenta esta dimensión intertextual. En el proceso descrito por San Juan, mediante la segunda noche, Dios se va comunicando al espíritu, hasta llegar a la unión con la esposa, "que es la Sabiduría de Dios" ( 68 ), esto es, el Espíritu Santo.

Comparemos ahora este proceso con el enunciado bajo forma de letanía en el poema de Jouve:

"O nuit obscure où je suis né  
Nuit du sexe nuit de l'été  
Nuit de la bête et des crochets  
Nuit de l'impure  
Nuit de ma nuit toute éprouvée  
Nuit de mon rien nuit toute pure  
Nuit volonté  
Nuit du saint esprit charité" ( 69 )



Allí donde debiera aparecer Dios comunicándose, ciertamente en noche, mediante la fe, encontramos un yo que le sustituye: "Nuit volonté".

Por lo demás, las semejanzas son constantes, pero, precisamente, eso, semejanzas. Veamos algunas otras.

San Juan:

"Y la tercera, al despidiente, que es Dios, la cual es ya inmediata a la luz del día" ( 70 )

Jouve:

(...) donne moi de te connaître avant la vulgaire lumière" ( 71 )

Mención hecha por San Juan al Espíritu Santo. Jouve:

"Quelle vue de l'obscur te sera paraclet?"

Y una de las más fundamentales, que es, precisamente, la que da entrada a la isotopía mística en la percepción de la noche y la negrura; como luz.

"Noche más amable que la alborada"

Queda, finalmente, una última palabra del poema de San Juan que, por su importancia podría muy bien suponer el título de otro trabajo de doctorado sobre Jouve: la transformación. Resume ésta la última expresión tanto de su retórica cuanto de su temática. Sólo entendiendo el mundo como un vasto tejido de analogías tiene sentido la metáfora (trans -

formación) ( 72). La palabra tiene por misión manifestarla. El poeta no es sino un "diseur de mots", y la poesía: "embrassant par l'image, fruit de la mémoire, la totalité du monde virtuel, l'univers -elle est établie sur le mot, signe déjà chargé de sens complexe, et touchant une quantité incertaine du réel".

"La Poésie est établie sur le mot, sur la tension organisée entre les mots, c'est le "chant"; sur les mystères de l'association des idées et des collocations, entre souvenirs, émotions et désirs, provoqués par les mots, et enfin, j'oserai dire, sur le pouvoir occulte de créer la chose" (73 ).

En resumen, en el discurso de Jouve, la presencia del intertexto de San Juan es determinante. Pero en donde San Juan encuentra a Dios, Jouve encuentra la Nada; en donde San Juan alcanza su objeto, Jouve permanece estático. En San Juan hay una progresión real, pero los dos alcanzan lo que Jouve denomina "les hauteurs du langage" (74 ).

¿Quiere ello decir que el intento de Jouve no desemboca en nada? Depende de lo que por pesía se entienda; o un juego -que, ciertamente, lo es- y que sólo forma parte de la realidad en la medida en que lo forma todo juego o, por el contrario, "una práctica ontológica (...) inscrita en la historia" (75 ); si el ser que escribe permanece idéntico a lo largo del proceso o, por el contrario, se transforma, y, por cierto, conviene igualmente observar que en todo

juego hay también un ingrediente de transformación histórica inevitable.

Jouve no es un poeta místico. Marc Eigeldinger ha resumido maravillosamente el intento de Jouve en unas líneas que transcribo:

"Toutefois l'irradiation verbale de la poésie ne correspond pas à un jeu imprévu du langage auquel s'abandonne l'imagination débridée, comme c'est le cas dans l'écriture automatique, elle est subordonnée à un impératif de nature spirituelle (Los subrayados son míos). La poésie est, au regard de Jouve, "une fonction de l'âme", non de la raison ou de l'entendement, qui s'accomplit par la médiation du verbe. "Le diseur de mots" est aussi le poète qui écarte la tentation de l'éloquence et les sortilèges de la rhétorique afin de préserver le sacré du langage, de lui imposer une ordonnance et une structure excluant l'intrusion de l'arbitraire. La parole poétique est issue des profondeurs de la psyché, elle traduit à l'intérieur de son architecture non seulement les mouvements de la pensée consciente, mais les impulsions secrètes de l'inconscient et le contenu de la substance onirique. Elle englobe dans les dimensions de son espace la hauteur et l'épaisseur de telle sorte

qu'elle est apte à signifier la matière de l'âme, de la chair et du sang, l'aspiration vers la Beauté spirituelle et la descente parmi les ombres de l'inconscient où l'instinct érotique rejoint le sens de la mort. Le langage de la poésie est investi de pouvoir d'embrasser les multiples niveaux de la vie psychique et d'exprimer leur complexe imbrication" (76).

Pero no puede estar de acuerdo con él cuando afirma:

"La poésie devient, à sa manière, une mystique, dans la mesure où, en tant que création verbale et spirituelle, elle s'assigne un dessein de nature religieuse en cherchant à établir une relation avec la transcendance divine" (77).

Ello sólo demuestra que Jouve, en la lectura, lucidísima, de Eigeldinger, asigna una naturaleza espiritual al hecho poético, pero en absoluto quiere decir que esa naturaleza religiosa sea de carácter místico. Para Jouve, Dios está ausente tanto del cosmos en general cuanto del microcosmos humano; Dios se encuentra replegado en sí mismo:

"Mais le verbe de Dieu retiré par mystère  
Est en soi et s'absorbe -douloureusement" (78)

Si hay una imagen -y recalco el término imagen- de Dios en la que Jouve poeta participe es la de Cristo en el

huerto de los olivos primero, y luego la de Cristo crucificado, para Jouve humanidad transfigurada por la Agonía.  
(Cf. "Le mont des Oliviers" de Vigny).

"Nos movemos sobre el árbol que se mueve  
En luz sobre la hoja dibujada  
Y sobre la tierra empapada oímos"  
(T.S. Elliot. Burnt Norton)

### 3.1.3. VEGETAL

El catalizador vegetal no tiene en Jouve la riqueza de otros componentes, cosa que se deduce sin dificultad a la vista de todo lo que llevamos estudiado. Sin embargo, resulta fundamental para apreciar el tránsito hacia el mundo de la animación.

Jouve, como Baudelaire, no nos muestra paisajes de gran vegetación, su variedad arbórea es más bien reducida y, por ejemplo, el fruto es casi inexistente, con excepción de la vifia, que, aunque aparece, tampoco surge con excesiva frecuencia. Todo lo que suponga una ensoñación de la tierra como fertilidad está prácticamente ausente.

Cabría pensar que, por el contrario, el paisaje de Jouve es eminentemente urbano, cosa que sí ocurre en el caso de Baudelaire. Tampoco ello es así. La ciudad desempeña en su poesía un cometido fundamental, pero no cabe decir que sea un poeta urbano.

Como afirma Starobinsky (79), Jouve es uno de los grandes poetas de la montaña en la literatura de habla francesa. La vegetación que voy a examinar es, de esta forma, una vegetación de montaña y de media montaña, en la que el

árbol juega un papel primordial. No encontraremos tierras cultivadas junto a campos en barbecho, surcos regularmente trazados, ni arriates de flores en las casitas de montaña. En su poesía la vegetación crece en profusión y desorden, formando una maraña leñosa a la que se adhiere el musgo y el líquen. Los escasos jardines que aparecen -el más importante es el del convento de las hermanas Visitandinas, en París, muy similar al de la casa de Catherine Crachat (80), es visto por el follaje, muy tupido, y los árboles. Sí, en cambio, nos encontraremos con toda la vegetación de la media montaña, vinculada a la orografía del paisaje (cortados a pico, barrancos, macizos de roca, etc.) y al agua (nieves derretidas, charcos fangosos, regatos, arroyos de montaña, etc.), que quizá tengan su correspondiente más exacto en los libros de novela en Le monde désert (81). El paisaje, pues, no será agrícola, sino salvaje, ausente la mano del hombre.

Bajo un punto de vista morfológico, la primera parcela o componentes en la ensoñación del mundo vegetal es de carácter geológico; por lo tanto, los mecanismos de ensoñación serán similares a los que rigen el mundo geológico. Encontramos, así, un primer nexo entre lo vegetal y lo mineral.

En este ámbito, las formas que resultan constantes son las siguientes:

- . "lande"
- . "tourbière"
- . "marais"
- . "bruyère"
- . "prairie"
- . "champs" (sin especificación morfológica excepto la del funcionema "bruns")

A partir de este primer acercamiento morfológico cabe establecer un primer campo semántico que, posiblemente, permita la subdivisión en campos semánticos más pequeños. Comenzaré el análisis partiendo del primer componente, "lande". Interesan las dos entradas léxicas fundamentales (82 ).

3.1.3.1. "lande":

- . "Formation végétale de la zone tempérée, composée principalement de bruyère, de genêts et d'atrons, résultant de la dégradation de la forêt".
- . "Etendue de terre où l'on trouve cette végétation".

Esta entrada léxica muestra varios aspectos:

a. Uno relativamente secundario pero que conviene señalar: A partir de "zone tempérée" encontramos una posible relación con el clima mediterráneo que, por sí sola, resultaría hipotética, pero que se confirma con las presencias de este mismo clima consideradas en estudios anteriores.

b. La flora a partir de la cual ensueña Jouve comienza a delimitarse: "bruyère", "genêts" y "adjoncs".



c. Primera entrada hacia la presencia del árbol y del bosque; "forêt".

d. Posible ensoñación de la descomposición a partir de "résultant de la dégradation de la forêt".

e. No se adscribe a ningún lugar concreto, sino que puede aparecer en cualquier sitio con estas características.

f. Por su morfología, "étendue", pertenece al régimen de la llanura y la planicie, es decir, se inscribe en Jouve en la vivencia de lo bajo.

Los aspectos e y f son complementarios. Por su pertenencia al régimen de la llanura y la planicie y localizarse en la experiencia de lo bajo, la "lande", en todos los semas que integran su espectro sémico, resulta isomorfa de cualquiera de los componentes que configuran ese mismo espacio. Dentro del sintagma, puede muy bien ser vehículo de percepción y producción textual de realidades que no sean vegetales, siempre y cuando en la ensoñación domine el registro espacial. Encontramos, pues, aquí, un primer principio de catálisis.

El primer aspecto examinado introduce una vivencia esbozada ya en otro momento: la temperatura ("zone tempérée"). por ahora sólo quiero consignarla; la recuperaré en otro momento, pero sí quiero señalarla como sema de "lande", es decir, como presente en el mundo vegetal.

Examinando más detenidamente el segundo aspecto, el campo sémico de la flora, nos encontramos con "bruyère".

3.1.3.2. "Bruyère". Como en el caso anterior, examinaré dos entradas léxicas:

- . "Planta con flores violetas o rosas"
- . "Terre de bruyère; Produite par la décomposition de feuilles de bruyère".

La primera entrada establece la relación cromática. Ya veremos donde conduce.

La segunda reincide en el campo sémico de la descomposición considerado en "lande".

3.1.3.3. Veamos ahora el segundo componente de las cinco formas geológico-vegetales consignadas más arriba: la turba y la turbera.

- . "Tourbe": "Charbon fosile, combustible noirâtre, léger, spongieux, fourni par des matières végétales plus ou moins carbonisées".
- . "Tourbière": "Marécage acide à sphaignes, hypnes, carex, drossera, etc., où se forme la tourbe".

La primera entrada nos remite a un proceso de mineralización de la materia vegetal. procura, asimismo, una nueva gama cromática: el negro y el gris; finalmente, vuelve sobre el proceso de degradación visto en los dos sememas anteriores.

La segunda entrada es bastante más rica bajo el punto

de vista semántico.

• "Marécage": "Terrain bas, humide, couvert de marais".

Por el funcionema "bas" nos situamos plenamente en la ensoñación de la bajo. Si a ello le añadimos el semema "é-tendu", puede configurarse un semema substrato mediante el cual cabe establecer el isomorfismo con el mar, de idéntica funcionalidad, la sangre, o cualquier otro con el mismo cometido.

El segundo sema es "humide", quien da cuenta del agente de la descomposición: el agua. Unido a la temperatura considerada antes, procura la lexía "líquido cálido", que reincide de esta forma en la relación con la sangre.

Este sema, humedad, interesa desde cualquier punto de vista, y es él el que inicia el propio proceso de descomposición no ya de la materia vegetal, sino del mismo componente acuático.

La definición de "marécage" ofrece un sema nuevo que debe incorporarse a los restantes, "marais" el cual, por otra parte, había surgido ya con un campo semántico propio dentro de las formas más comunes de la topografía vegetal. Lo dejaré, pues, para dentro de unos instantes.

Como en el caso de "lande", con "bruyère", "genêt" y "adjoncs", el semema "tourbière" presenta una serie de componentes que enriquecen su espectro: "Sphaigne, hypne, carex, drossera". Vamos a examinarlas:

- . "Sphaigne": "Mousse dont la décomposition concourt à la formation de la tourbe".
- . "Hypne": "Genre de mousse très commune"
- . "Carex": "Roseau à tiges de section triangulaire".
- . "Drossera": "Du ger. droseros: Humide de rosée. Plante insectivore des tourbières, aux feuilles rondes couvertes de poils gluants qui, lorsqu'un insecte les frôle, se rabattent sur lui et secrètent une pepsine qui les digère".

En estas cuatro plantas vuelve a dominar el sema "descomposición", reforzado en este último caso por la actividad digestiva de la planta. Por otra parte, de una materia estática en mayor o menor grado, pasamos a un movimiento de animación obtenido por la actividad de esta misma planta.

Otro de los semas comunes a los cuatro componentes es la "fibrosidad". Cabe objetar que este semantema es específico de todo el género vegetal y que, por lo mismo, mas que específico, es genérico. Cierto, y ello refuerza la relación que quiero establecer. Pero, junto a esto, hay plantas que, en lo que atañe a la morfología, resultan más fibrosas que otras. El musgo es de las primeras, y en el caso de la drósera, el aspecto piloso de sus hojas acusa más la relación. Esta no es otra que la percepción de lo vegetal como textura, produciéndose un isomorfismo entre cualquier elemento ensoñado como textura, y lo vegetal.

Conviene, por lo tanto, examinar más de cerca el cam-

po sémico de "mousse". Recojo dos entradas léxicas.

- . "Mousse": "Petite plante verte, sans fleurs ni racines, formant une touffe ou un tapis sur le sol, les arbres, les murs".
- . "Classe de l'enbranchement de bryophytes, comprenant des espèces terrestres et quelques espèces aquatiques, toutes schlorophylliennes, à reproduction sexuée et parfois végétative".

La primera entrada ofrece un primer sema de índole textil: "tapis". A su vez, se instaura esa misma relación aplicada ahora a "touffe" que, de esta forma, puede ser ensoñado como tejido, pilosidad, y por lo mismo, sexo, etc...

La segunda reincide en el componente acuático.

Queda, por último, señalar otra de las presencias florales integrante de "tourbière": "carex": "Roseau à tiges de section triangulaire". Conviene, pues, señalar que, bajo el punto de vista cromático, el color rosa es dominante en el ámbito floral que ha venido apareciendo hasta el momento.

3.1.3.4. "Le marais" constituye otra de las constantes en la ensoñación jouviana de lo vegetal. Examinó la entrada léxica principal.

- . "Marais": "Région basse où sont accumulés, sur une faible épaisseur, des eaux stagnantes, et que est caractérisé par une végétation particulière (aunes,

roseaux, plantes aquatiques)".

Ningún elemento nuevo. Reforzamiento, aún más explícito del ámbito de la descomposición a partir de "eaux stagnantes". En este campo, la ensoñación del agua se produce a partir del agua pútrida.

- . Localización: "Région basse"
- . Acumulación y proceso de disgregación: "accumulés... eaux stagnantes"
- . Relación con el tejido: "faible épaisseur"
- . Presencias acuáticas: "eaux...plantes aquatiques"
- . Componente floral: "roseaux".

3.1.3.5. y 3.1.3.6. Los dos últimos componentes, "prairies" y "champs" interesan relativamente menos, pues no añaden ningún elemento nuevo a los ya considerados.

. "Prairies" supone, igualmente, extensión de terreno e implica el color verde.

. "Champs" no tiene explicitación semántica en la obra de Jouve, de suerte que hay que limitarse a consignar su presencia sin entrar en mayores análisis. Suele aparecer acompañado del funcionema "bruns", lo cual se aproxima a la gama cromática del negro y a la ensoñación entorno a la esterilidad, pero no precisamente por los elementos que lo acompañan, sino, muy al contrario, por las ausencias que evidencia.

Cabe ahora resumir lo expuesto y señalar los diversos

componentes manifestados por el análisis, es decir, los distintos sememas que son, a su vez, los cauces textuales por los que discurre la ensoñación de Jouve.

- . Extensión llana
- . Localización en lo bajo
- . Componente acuático: humedad
  - aguas estancadas
  - aguas pútridas
  - flora acuática
- . Materia carbonizada (petrificación)
- . Acumulación de materia y detritus
- . Fibrosidad y pilosidad
- . Componente floral: dominio de la rosa
- . Componente cromático: dominio del verde
  - dominio del rosa
  - dominio del negro

Cada uno de estos campos sémicos procurará la entrada de otras tantas presencias vegetales en la poesía de Jouve.

El núcleo de todo el campo analizado es la descomposición, de suerte que cualquier forma de realidad que sea percibida como geológico-vegetal lo será, necesariamente, a partir de la vivencia de la descomposición y, por lo mismo, también será percibida como tal.

Esta, a su vez, es común a los ocho sememas obtenidos en el análisis del campo semántico geológico-vegetal, de forma que toda realidad que se ensueñe a través de alguno

de ellos, tendrá este mismo sema.

El análisis delimita, asimismo, una de las formas de ensoñación de lo bajo del abismo. En este ámbito, lo bajo es igual a acumulación de materia orgánica en descomposición.

& & &

"Si el venenoso mineral, si el árbol  
que trae fruto de muerte a lo mortal"  
(John Donne)

La poesía de Jouve presenta otros seis grandes bloques morfológicos:

- . La flor
- . El matorral
- . La hierba y el musgo
- . La viña
- . La savia
- . El árbol, el bosque y el ramaje

Conviene observar que, con excepción de la viña, todos los demás están ya contenidos en el espectro semántico que acabo de analizar. En él aparece la flor, existe el matorral, la hierba y el musgo, el árbol y la savia. De hecho, partiendo de las distintas definiciones del campo anterior, cabe operar con cada una de estas formas una vasta red de



semas, que se remiten continuamente los unos a los otros. Siendo ello así, no habría inconveniente alguno en que en los distintos complejos metafóricos cada una de ellas pudiera alternarse y aparecer en el lugar de las otras, dado que responden a los mismos mecanismos de ensoñación.

Por otro lado, en cada una de estas parcelas de la realidad vegetal, están contenidos, explícita o virtualmente, los ocho sememas analizados en el campo anterior.

Existe, asimismo, otro semantema común: la pluralidad. Cabe obtenerlo por diversos caminos, pero se desprende por sí solo como común del bosque, del matorral, de la pradera, del musgo y del ramaje. Cabría obtenerlo también a partir del sema "acumulación". La realidad vegetal resulta ensoñada por Jouve como pluralidad, etimológicamente igual a "la familia de las cosas verdes":

"L'homme sauvé du soleil

écoutait murmurer les immenses familles de choses  
vertes" (83)

La "pluralidad" permite, de nuevo y bajo otro ángulo, establecer la vinculación de los distintos componentes entre sí ("famille"). A partir de aquí e introduciendo en el campo sémico un semema virtual "arquitectura" cabría obtener una visión genérica de la naturaleza como un edificio arquitectónico, en la medida en que, según lo que se ha ido viendo, en Jouve domina la percepción espacial primero y geométrica después de la realidad, al tiempo que lo propio

de la arquitectura estriba en la "vinculación" de unos elementos con otros para que el edificio se alce y se mantenga.

Recuperaríamos, en tal caso, la isotopía introducida por "crochet". La visión jouviana de la naturaleza sería, así, análoga a la de Baudelaire. Recordemos la cita examinada líneas atrás;

"La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir des confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers" (84 )

Resulta necesario comprobar si existen más elementos de orden arquitectónico en la ensoñación del paisaje vegetal, y si otras realidades no vegetales responden al mismo tipo de ensoñación. Por otra parte, percibir la vegetación de forma arquitectónica, implica necesariamente una solidificación automática de ésta que, en tal caso, resulta entrevista como materia dura. Habrá, pues, que volver sobre cada uno de estos aspectos.

### 3.1.3.7. El matorral

Dos formas aparecen con prioridad en los textos de Jouve: la "touffe" y "le buisson"; continuaré con el mismo método de análisis que en el apartado anterior, siguiendo la entrada o entradas léxicas principales para establecer un campo sémico:

cualquiera de estos dos temas partiendo de elementos vegetales.

El calor vuelve, por otra parte, a aparecer como agente de descomposición. "Lourdeur" acerca, por un lado, lo vegetal a lo mineral; por otro, debe unirse a la vivencia del espesor y lo tupido. Esta vivencia es común al ámbito geológico y al vegetal.

Si en el estudio de la noche nos encontramos con vulva y vientre de cristal, la vegetación, en virtud de este mecanismo, puede sufrir idéntico proceso de cristalización:

"Tous les cristaux nouveaux brusquement concentrés  
Sur une branche familière en eau profonde" (85 )

Los versos procuran dos elementos nuevos. El primero atañe a la vivencia de la profundidad. La percepción de lo bajo se enriquece, de esta forma, con la vivencia de lo profundo. A su vez, en lo más profundo de lo que está debajo encontramos mineralidad y vegetación. Ahora bien, por el estudio de la coordenada espacial sabemos que ello incluye, asimismo, lo interior, y que todo ello, a su vez, reviste formas varias con un semantema específico oquedad y otro clausura, los cuales surgieron, igualmente, en el estudio de la noche.

La clausura es fácilmente deducible por la experiencia de lo "tupido", la ramificación, etc..., todos los componentes de la segunda entrada léxica de "touffe".

- . "touffe":
- . "Arbres, arbustes ou autres végétaux très serrés et formant ensemble une sorte de bouquet".
- . "Pied d'un végétal fortement ramifié à sa base et p présentant de nombreuses tiges serrées les unes contre les autres"
- . "Etat atmosphérique chaud et lourd"
- . "Touffeur": "lit. chaleur humide et malsain"

De la primera entrada recojo tres semas:

. "arbre": Procura un primer paso hacia el bosque y el árbol.

. "serrés": Lo tupido, que debe ponerse en relación con "pluralidad". permite canalizar la ensoñación por la vivencia de la espesura y lo inextricable, e incide en la formación de una "red" de componentes, siendo esa red tupida y estrecha, y pudiendo llegar a formar, en virtud de esa misma vivencia, un continuo.

Por otro lado, lo tupido supone dificultad; atravesar una masa vegetal "très serrée", es, cuando menos, costoso; es decir, cabe obtener como semas virtual una cierta forma de "lucha", en la medida en que el matorral así percibido implica la dificultad.

. "Bouquet": Al pertenecer al mismo campo semántico de flor establece una posible relación con el componente floral.

De la segunda entrada entresaco los siguientes semas:

. "Pied-base": Percepción por la zona inferior de la planta y ensoñación de lo bajo.

Ramificación: Igualmente en la base, no en la parte alta. Entrada hacia el componente "ramaje" ("bosque") como otro de los elementos en los que Jouve se fija para conocer la realidad vegetal. "Pluralidad", pues, localizada en lo inferior, en lo bajo.

. "Tiges": elemento ascendente y nueva relación con el componente floral.

. "Serré": nueva percepción por lo tupido y la maraña.

A partir del semema "bouquet" y de la lexía "tiges serrées", cabe percibir la realidad floral como "touffe" y el matorral como realidad floral, lo cual supone un nuevo fenómeno de translación dentro del propio ámbito vegetal.

Las dos últimas entradas proporcionan tres semas de orden climático y geológico: "chaleur", "lourdeur", "humidité". El calor había surgido en el apartado anterior ("zone tempérée"), así como la "humedad". Dentro, pues, del régimen de lo bajo se inscribe el calor y la humedad. Esta última enlaza con el componente acuático y la liquidez, de suerte que se inaugura una primera relación con la "savia", la "sangre", etc. Estos dos componentes aparecieron en el examen de la noche dentro de la temática del nacimiento y el sexo. No habría inconveniente, por lo tanto, en percibir

El segundo elemento permite formar un nuevo plano de significación. Los versos citados tienen como referente la música y se inscriben en un poema dedicado a Alban Berg (86). Estamos nuevamente dentro del mito de Orfeo observado en la imagen del sol negro a partir de los versos de Nerval (87). La isotopía se establecería en torno al acto de creación.

- . "Buisson". Recojo dos entradas léxicas.

- . "Arbuste ou association d'arbustes ramifiés de la base et difficiles à traverser".

- . "Buisson-ardent": "Nom usuel du phyracante, à fruits écarlates".

El campo sémico repite los mismos componentes:

- . "Association-famille-ramification".

- . "Ensoñación de lo bajo: "de la basse"

- . Ensoñación de lo inextricable con un virtúema "lucha"; "difficiles à traverser".

La segunda entrada remite al componente floral y cromático: "à fruits écarlates". Dominio, por lo tanto, del rojo.

El núcleo sémico del campo matorral es, por lo tanto, lo tupido, a partir del cual puede establecerse una red con los siguientes semas:

- . "Oquedad"

- . "Clausura"
- . "Calor"
- . "Humedad"
- . "Pluralidad"
- . "Fibrosidad"

y un sema virtual "esfuerzo-lucha".

Estos son los mecanismos a través de los cuales se produce la ensoñación en este campo sémico. Deben unirse a los obtenidos en los campos sémicos anteriores y a los que éstos contienen, dado que están todos en un mismo plano de funcionalidad.

#### 3.1.3.8. La hierba, la verdura y el musgo

La hierba y el musgo se analizaron en la primera faceta morfológica de componentes vegetales. Respecto del musgo cabe obtener los siguientes semas:

- . "Textura"
- . "Humedad"
- . "Extensión"
- . "Couche"
- . "Color verde"

La hierba presenta semas muy similares:

- . "Extensión"
- . "Pluralidad"
- . "Color verde"

. "Humedad"

"Verdure" presenta las siguientes entradas léxicas:

. "Couleur verte des arbres et des plantes"

El núcleo sémico de este campo es, por un lado, el color verde y por otro, la pluralidad (lo indistinto).

En los dos primeros sememas, "mousse" y "herbe", domina la ensoñación, extensión o capa. En la percepción del abismo y la profundidad encontramos, de esta forma, un sema "couche" de carácter vegetal e isomorfo de todos aquellos que resulten así percibidos (por ejemplo, el mar). Copio los versos de phénix IV:

"Sur la couche de mousse énorme et profonde en  
cri de  
velours"

"Mousse", percibido como "couche", lo es como "énorme" y "profonde", lo cual lo asimila al mar o a una extensión de agua, pues esa capa, al ser de musgo, nunca podría ser "énorme" y "profonde", sino, más bien, tenue y de escasa profundidad. principio de geologización, pues, a partir de la ensoñación como substrato.

percepción, por último, a partir de la textura y asimilación al tejido: "velours", lo cual no puede extrañar pues es común el dato de la fibrosidad vegetal de los primeros tejidos (88). Si en el espectro sémico de uno y otro no estuviese contenida ya la relación, bastaría el da-



to histórico (recurso al paradigma) para poder efectuarlo. Por lo demás, la historia de las religiones vincula el componente vegetal con la Madre (89), en términos psicoanalíticos, cosa que ocurre en igual medida con el mar (90).

Dentro del dinamismo de Jouve, los dos componentes remiten al origen, de aquí que ofrezcan idéntica funcionalidad sémica, de manera que puede producirse un fenómeno de transformación de unos mecanismos en otros basado en un principio de identidad. Vuelve a producirse, de esta suerte, un fenómeno parcial de asemeja, que se resuelve por la pertenencia a un archisemema común.

En el relato mítico subyacente a la obra de Jouve, ello explicaría el porqué del semantema "substrato": la irrupción de la catástrofe en un primer estadio de la humanidad, derrumbaría (término vinculado a la arquitectura) ese primer estadio sobre cuyas ruinas (paisaje dominado por la muerte -vinculación con la tópica -conjunto de elementos temáticos-( 91)- romántica) se edificaría el hombre y la ciudad nueva (no en el sentido evangélico; éste incluiría un tercer estadio). Esta, al reposar en ruinas ("acción de caer" -arquetipo de la "falta"- o destruirse -entrada del campo sémico "degeneración"- una cosa) está minado en su origen. Todo elemento que en la obra de Jouve desempeñe función de substrato o sustento es igualmente "ruinoso", es decir, tiene su referente histórico en la "falta" y conlleva el mismo principio de "descomposición".

Finalmente un gran sector de los procesos de catálisis en el ámbito vegetal se produce en torno a la relación materia vegetal-pilosidad. Aquí lo examinaré en la conjunción hierba-cabello, que se desprende fácilmente de todo lo ya comentado en virtud de la ensoñación de lo vegetal por la textura y la pilosidad:

"Du plaisir entre la chevelure fiévreuse et l'herbe" (92 )

De ello se deriva el que todos los componentes vegetales en cuya base esté el mismo mecanismo de ensoñación, puedan ser percibidos como cabello, y este último como materia vegetal en sus distintas modalidades morfológicas: "prairie", "buisson", "marais", etc...:

"Mes cheveux ont blanchi et les années du bord  
Ces forêts ont vieilli d'odeurs et transparences:  
Mon pas; sur le poil ras de l'amour au midi" ( 93 )

Por otra parte, la referencia sexual del cabello se estudió en el capítulo dedicado a la coordenada temporal. No hay, pues, inconveniente en que cualquier figuración sexual sea percibida como realidad vegetal:

"Mais la tourbière et des odeurs du sexe et les joncs" ( 94 )

Análogamente, el mismo mecanismo de ensoñación que rige para el pelo, rige para el tejido:

"Ah laissons les manteaux et murs  
Mes beautés mes couleurs charnels  
Ce qui dans l'herbe encore sourit  
De la mort" (95 )

O el ya citado de Phénix IV:

"Sur la couche de mousse énorme et profonde en  
cri de  
velours"

Por lo demás, en aquel mismo capítulo se analizó el valor temporal del tejido y el cabello como formas de percepción temporal. Ello refuerza el isomorfismo semántico entre lo vegetal y la textura:

"Frisant au point du corps où descend sur aucune  
Chair une dentelle funèbre à rameaux noirs" (96 )

El edificio de relaciones sémicas que configura Jouve es verdaderamente espléndido. Conviene fijarse cómo en el ensamblaje de unos mecanismos con otros -y en un solo mecanismo está ya contenido, o contenidos, un sema actualizado o virtual del siguiente- éstos se van remitiendo entre sí hasta configurar un mismo referente que, a su vez, está ya incluido en cualquiera de ellos tomado de forma aislada. Este hecho procura una formulación repetitiva semántica y formal en el que el sueño flaubertiano de la "objetividad" lingüística parece a punto de cumplirse (obsérvense las analogías de este tipo de estructuración con la figura del

loro, confluencia del Espíritu Santo y Félicité en el cuento de Flaubert) ( 97 ). A su vez, bajo el aspecto rítmico, estaríamos en presencia de una gigantesca letanía obtenida por un procedimiento de "enjambement" similar al empleado por ciertas formas métricas medievales y en ciertos poemas de Baudelaire.

El análisis que utilicé al comienzo del capítulo sobre la morfología geológico-vegetal en Jouve, sin llegar a rebasar prácticamente nunca el marco de la denotación, tenía por fin mostrar una parte de los mecanismos mediante los que esta estructuración cobra cuerpo textual.

Conviene reparar en que si bien, y a imagen de Mallarmé, para quien la "dentelle" remite siempre al alba ( 98 ), y la ventana, las cortinas y el alba están vinculadas a la maternidad, al nacimiento, al sexo y a la blancura, Jouve, sin perder esta misma referencialidad, al catalizar vegetalmente el tejido y hacerlo por el color, introduce la temática de la noche y la tiniebla mediante el color negro, temática que tiene, a su vez, la misma referencia temporal que el alba, el nacimiento y la maternidad. El cielo, por lo tanto, se cierra, y asistimos a la formación de una estructura semántica circular.

pero cabe observarlo también desde otro ángulo:

. "Dentelle": referencialidad temporal en el nacimiento .

Catalización vegetal reforzada por el negro (recué-

dese que el negro era uno de los dominios cromáticos que se obtuvo del análisis de las formas geológico-vegetales) de "dentelle".

. Introducción de la noche con idéntica referencialidad temporal, pero, en esta ocasión, en la muerte.

Ahora bien, nacimiento y muerte, los dos polos de la dialéctica de Jouve, tal como hemos visto, se están implicando mutuamente. De nuevo el círculo queda clausurado.

Vuelvo a repetir que en el caso de que se admitiera la intervención de un tercer factor, por ejemplo Dios, la circularidad repetida se rompería y cabría hablar entonces de "misticismo". Mientras tanto, emplear el término será, a mi entender, y en el mejor de los casos, empliarlo parcialmente y por analogía.

#### 3.1.3.9. La savia

En la poesía de Jouve no hay ninguna particularidad especial a la hora de tratar este componente. Las dos entradas léxicas que da el diccionario ( 99) configuran su campo sin que se produzcan alteraciones:

. "Liquide nutritif tiré du sol par les poils absorbants des racines, élaboré dans les feuilles, et qui circule dans les plantes vasculaires".

. "Principe vital"

Como sinónimos el diccionario anota: "énergie", "vie".

En su traducción, el diccionario ideológico de la lengua española ofrece una entrada léxica muy similar a las anteriores:

- . Jugo que nutre las plantas
- . Energía

El primer sema, "liquide" en un caso y "jugo" en el otro, sitúa el término en el campo sémico de lo líquido. A partir de aquí cabe encontrar valencias semánticas similares a cualquier elemento que en la obra de Jouve participe del campo sémico "liquidez", con un sema "humedad", y con otro que permita el paso a la mineralización que Jouve opera de lo líquido, según los mecanismos de dureza, peso y espesor examinados líneas atrás.

En este caso no se hace necesario pasar al dominio de lo virtual. "Savia" proviene del término latino sapa, empleado por Plinio el Mayor (100) para designar el resultado de la cocción parcial del mosto. El término, a su vez, remite a defrutum: "vino cocido espeso". Es, pues, el espesor el semantema que permitirá efectuar el paso de lo vegetal a lo mineral. Por otra parte, de la última entrada léxica conviene conservar el semema "vino", por la relación cromática que inaugura (dominio del rojo).

"Jugo" resulta del término latino succus.

- . Jugo de los cuerpos y plantas
- . Todo líquido de alguna consistencia o crasitud

El sema "crasitud" acerca, nuevamente, el término a la ensoñación por lo espeso.

Succus es utilizado por Virgilio (101) para designar la "leche", mientras que Claudio (102) lo hace para el "ro-cío". Los dos empleos nos interesan. Por el momento los anoto; los recuperaré en seguida.

Volviendo a la primera entrada léxica señalada, encontramos, tanto en la acepción francesa cuanto en la española, el sema "nutrición". A partir de él puede establecerse el mecanismo de relación con la materia animal. Este será uno de los mecanismos que permitan el isomorfismo semántico con la sangre, de la misma forma que, a través del espesor, la savia puede resultar isomorfa, y de hecho resulta, del mar. La práctica totalidad de los semas restantes de las distintas acepciones refuerzan este isomorfismo semántico. En Jouve está plenamente actualizado,

"La mer y rabat son sang vert

D'atroces débris sexe et sève" (103)

Componente acuático: "mer" - "sang" - "sève"

Principio de mineralización de los tres ámbitos e isomorfismo de cada uno de los sememas y, por lo tanto, de los tres reinos: geológico-animal-vegetal; mineralización que desemboca, siguiendo la isotopía arquitectónica analizada a partir de "ruine", en "débris". Referente en la descomposición y en la generación ("sexe").

La relación mundo vegetal-mundo animal queda reforzada por la primera entrada de "succus": jugo de los cuerpos y plantas, así como el empleo que hace Virgilio: "leche", substancia del reino animal, en la cual recuperamos el tema "nutrición" mencionado arriba.

Pero cabe establecerlo, igualmente, partiendo del mundo del cromatismo. En el empleo de Virgilio domina el color blanco, y éste es en Jouve animalidad:

"La blancheur animale",

verso ya citado.

Si nos atenemos a defrutum, encontramos una relación aún más sencilla con la sangre por el empleo del rojo: "vino cocido espeso". El uso que Caludio hace de succus, "rocío", se inscribe en esta misma relación por el cromatismo. Recordemos que, en Jouve, la sangre es catalizada como "rocío" y que éste, a su vez, lo es cromáticamente por el color rojo:

"Ni les chairs que le sang vernit de rosée rouge"

es, pues, en esta ocasión, el color rojo lo que efectúa el nexo entre el mundo animal y el vegetal:

"O corps immense et qui sur cette terre

A porté le buisson le plus rouge et ardent" (104)

El castellano emplea un término en el que está plena-



mente realizada la fusión; pertenece al campo semántico de sangre. Se trata del término "sanguaza" o "sangraza": "jugo del color de la sangre acuosa que sale de algunas legumbres o frutas". De hecho, podría haberse efectuado tomando alguna de las primeras entradas léxicas: "principe vital", pero la relación es semánticamente más rica de lo que deja entrever el principio general que las resume. Cada uno de los aspectos analizados está explícitamente contenido en Jouve (véase el inventario).

La primera entrada sitúa este principio vital en lo bajo: "tiré du sol par les poils absorbants des racines". De esta forma, toda forma de vida surge, para Jouve, de esa acumulación de materia en descomposición, húmeda, caliente y enmarañada a la vez, que se analizó líneas atrás. La referencia sexual y los mecanismos de ensoñación de la misma son evidentes. Es, por lo tanto, la relación que el texto establece entre la savia y la sangre lo que permite ensoñar el componente vegetal como animal y humano, y viceversa, al tiempo que sitúa en un plano de igualdad los reinos animal, vegetal y mineral.

Existen otros mecanismos, como, por ejemplo, la pilosidad; arbusto y humedad para ensoñar el pubis femenino, etc., pero los he venido consignando indirectamente a todo lo largo del apartado; no creo conveniente, por lo tanto, profundizar en su desarrollo. De cualquier forma, en el inventario pueden apreciarse, a la pequeña luz de es-

te análisis, sin gran dificultad.

Otro de los mecanismos que procura la unión entre lo vegetal y lo animal estriba, dentro de la ensoñación por lo cromático, en el color verde. Lo hemos visto en:

"La mer y rabat son sang vert  
D'atroces débris sexe et sève"

y cabe verlo en otros textos:

"Le pur poète est mis dans le sang écumeux  
Est pris dans les lianes turgescentes" (105)

(Elijo la cita puesto que muestra la relación partiendo de una nueva presencia: "lianes", la cual remite al árbol y al bosque).

Junto a esto, el color verde amplía también la relación a todos los componentes estudiados hasta ahora: mundo geológico y mineral, climático, vegetal y animal:

"¿...? au crépuscule  
vert émeraude avec des mousses et du sang" (106)

### 3.1.3.10. La flor

"Las anémonas marinas"  
(T.S. Elliot. The Dry Salvages)

El componente floral ofrece en Jouve tres aspectos que operativamente cabe diferenciar:

- . La flor ligada a la vegetación
- . La flor alpina
- . La rosa

El primer aspecto se ha examinado al mismo tiempo que el componente geológico-vegetal. Bajo el punto de vista de las especies, la flor dominante en este campo es la rosa. Bajo el punto de vista del cromatismo, los colores dominantes giran en torno al rojo: rojo, rosa, escarlata y violeta.

Como se acaba de ver, la ensoñación mediante el rojo permite pasar al componente sanguíneo. En la medida en que el ámbito vegetal tenga una referencia sexual, el sexo femenino aparecerá en Jouve con no poca frecuencia figurado en imágenes en torno a la flor sangüínea o sanguinolienta:

"O corps immense et qui sur cette terre

A porté le buisson le plus rouge et ardent"

. "buisson": matorral. partiendo del sema "pilosidad" se designa el sexo femenino.

. Componente sanguíneo: botenido del color rojo.

. Componente floral: "buisson ardent": "Nom usuel du pyracanthe, à fruits écarlates", con refuerzo del rojo en "écarlate" y, nuevamente, partiendo de él, componente sanguíneo.

El paisaje de Jouve abunda en flores de montaña y flores asociadas al monte bajo, como la de la retama, de nuevo dentro del espectro cromático del rojo.

Las especies más habituales son:

- . "campanules"
- . "thym"
- . "saxifrages"
- . "potentilles"

El "thym" es una flor fundamentalmente olorosa, que ha de unirse al jazmín y a la retama, las otras dos flores olorosas que aparecen en la obra de Jouve (una vez más, paisaje alpino y paisaje mediterráneo).

. "Potentille" es una planta propia de las rocas de montaña, perteneciente a la familia de las rosáceas.

. "Saxifrage"; Plantas que nacen en medio de las piedras.

Nuevamente, cabe establecer en esta ocasión un campo sémico partiendo de la piedra, como ocurría en el catalizador geológico. El término español para "saxifrage", es "saxafrax" en masculino, "saxífraga", en femenino, procedente de "sáxeo"; "de piedra", que origina, a su vez, "saxátil"; "que se cría entre piedras o adherido a ellas" (la analogía con el musgo es clara, y dentro de la flora existe la "rose mousseuse"), en el campo musical "saxofón"; "instrumento músico de viento, de metal", y en el botánico

"sasafrás": "árbol americano de la familia de las lauráceas", siendo el laurel otra de las plantas que con más frecuencia aparecen en la obra de Jouve, asociado siempre a la ensoñación de lo bajo. Surgió en este mismo régimen y de forma explícita en el poema "Le cerf naft de l'action la plus claire - l'humus le plus bas / de soi":

"Le cerf naft de l'humus le plus bas  
de soi, du plaisir de tuer le père  
Et du larcin érotique avec la soeur  
Des lauriers et des fécales amours",

donde, nuevamente, domina el semantema "desomposición" ("humus-lauriers-fécales").

Nueva vinculación, pues, de los tres reinos de la naturaleza:

"La végétation l'étouffant d'un automne:  
Campanules et thym saxifrages de sang  
Les ruines blanches et les potentilles jaunes" (107)

El tercer aspecto del componente floral está dominado por la rosa, presencia constante en todo el componente vegetal examinado hasta ahora, Junto a ella aparecen otras flores como la anémona o la orquídea, pero resultan ocasionales. De todas formas, en las dos está virtualmente presente la rosa por medio del color: la anémona es una flor blanca o rosa, y en la orquídea aparecen, con otros

colores, todas las variantes del rosa.

Partiendo del color cabe establecer la relación con el mundo animal, tanto por el blanco como por el rojo, así como la vinculación con la sangre:

"Regardez mon portrait d'anémones sanglants" (108 )

La rosa, en los complejos metafóricos de Jouve, está frecuentemente geologizada, con toda la gama cromática de "pierrerie". Los mecanismos son los mismos analizados hasta ahora, y cabe obtenerlos de los procesos de asociación con el mar (la rosa marina), la ensoñación del abismo y las piedras preciosas.

. Componente marino:

"Elle est enfouie comme une rose sous les verdure  
de la mer" (109)

.....

"Ecoute sa gorge gonfler avec le parfum de roses  
marines" (110)

.....

. Ensoñación del abismo:

"Je te connais fleur de mon gouffre! Je sais de ta  
Bouche humectée et pleine de parures de sang  
plus grasses  
Rouges que le sang" (111 )

(obsérvese la conjunción "sangre-grasa" estuadiada en la "savia").

. Pedrería:

"Ici que vins des entrailles et gemmes liquides  
et plus

épaissi que l'orchidée même du sexe" (112)

La flor, en Jouve, es siempre sexo femenino:

"Merveilleuse la fleur souterraine où le sexe" (113)

(La orquídea tiene en Proust la misma referencialidad).

En ella se encuentran implicados todos los componentes de la Naturaleza que he venido analizando. Doy, a continuación, unos versos en los que la catálisis se produce por el olor y la mineralización, que conduce a convertir, bajo la dominante arquitectónica, las piernas de la mujer en columnas. En él, el intertexto de Baudelaire puede apreciarse sin dificultad; me refiero a la imagen del "soleil couchant" (114), el poema "Les bijoux" (115), en donde "poli" se aplica al reino animal:

"poli comme de l'huile onduleux comme un cygne"

("huile": líquido graso). Y al poema "La beauté" (116), en donde domina la ensoñación de la piedra:

"Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre"

El texto de Jouve al que aludo es el siguiente:

"Ta fleur noire identique au dur soleil couchant  
Et ton sein plus poli que la pierre des rêves,  
Tes aines de parfum bistré séparent bien  
Les colonnes, du lieu de ta honte très rare" (117)

3.1.3.11. El árbol, el bosque y el ramaje

"Là s'élançait un arbre. O pur surpas-  
sement!  
Oh! mais quel arbre dans l'oreille au  
chant d'Orphée  
Et tout s'est tu. Cependant jusqu'en  
ce mutisme  
Naît un nouveau commencement, signe  
et métamorphose"  
(Rainer Maria Rilke)

"... mi laúd...  
cuando en la umbrosa cueva ibas cre-  
ciendo con tu verde madre"  
"William Drummond)

El árbol, junto con la montaña, de la cual es morfológicamente análogo, resulta una de las presencias actanciales con mayor relevancia en la poesía de Jouve.

Bajo el punto de vista morfológico no hay ningún aspecto que resaltar. Los tres componentes responden a los mismos mecanismos de ensoñación que he venido analizando en el catalizador vegetal: verdor, follaje, pluralidad, vivencia de lo tupido, etc., todo lo cual es fácilmente deducible



del espectro morfológico de cada componente.

Trataré el árbol aisladamente, por ser el semema que ofrece mayor carga semántica en los textos de Jouve; presenta, además, algunas particularidades morfológicas.

Afirmaba antes que, en lo que atañe a la forma, el árbol es análogo a la montaña; lo es en la medida en que la montaña contiene una bipolarización alto-bajo. La montaña puede ser ensoñada bien primando la verticalidad, o el esquema ascensional, bien la horizontalidad igual en Jouve al esquema del descenso. En el árbol, los dos modos se acentúan, puesto que el árbol hunde sus raíces en lo bajo a la vez que se eleva en vertical. Morfológicamente, el árbol, más aún que la montaña, puede ser ensoñado como imagen totalizadora, que es, precisamente, el carácter manifestado por los historiadores de la religión (118 ).

Una de las formas que aparece en Jouve es la del árbol invertido, imagen que he examinado parcialmente en el catalizador climático. Se trata del árbol que hunde sus raíces en el cielo;

"et les arbres géants  
suspendus à la mamelle du ciel mauve"

La misma imagen se encuentra en Rainer María Rilke, en quien la temática del árbol es una constante (119 )

"Vues de Angès, les cimes des Arbres peut-être  
Sont des racines, buvant les cieux" (120 )

Mircea Eliade (121) señala la imagen al estudiar el árbol cósmico de los Upanishads, "qui plonge ses racines dans le ciel et étend ses branches sur la terre". "Cet arbre dialectisé, comenta Durand, représenterait la manifestation de Brahman dans le cosmos, c'est-à-dire la création imaginée comme procession descendante" (122).

En efecto, el trayecto planteado por Jouve pasa necesariamente por un movimiento de descenso: "adentrémonos en el abismo", según la fórmula de Baudelaire (123). Pero ella a su vez, supone un mismo descenso de orden cosmogónico.

Durand llega a idéntica conclusión. "Cet arbre renversé insolite, qui choque notre sens de la verticalité ascendante, est bien signe de la coexistence, dans l'archétype de l'arbre, du schéma de la réciprocité cyclique. (Véase nuestro análisis del catalizador climático). Il est proche parent de mythe messianique des trois arbres dans lequel le dernier arbre inverse le sens du premier (...) et refait en sens inverse la procession créatrice; la rédemption messianique étant le double inversé, ascendant, d'une descente, d'une chute cosmogonique" (124).

La dimensión cíclica de la imagen se había examinado ya, pero el comentario de Durand ofrece un acercamiento nuevo al arquetipo de la falta. La imagen recupera el tema de una caída cosmogónica sin el cual resulta imposible comprender el amplio entramaje dibujado por Jouve.

El segundo aspecto que interesa resaltar del examen

de Durand es el carácter totalizador del árbol: "toujours l'arbre est symbole de la totalité du cosmos dans sa genèse et dans son devenir" (125 ). Durand dedica a esta dimensión del árbol un lúcido estudio a partir de la relación árbol-columna, totem de los pueblos primitivos.

Esta misma relación se produce en Jouve, se ha indicado al examinar los distintos procesos de petrificación que en su obra sufre la materia vegetal. Y produciéndose en un nivel cósmico, también se produce, humanizado, en la mujer, cuyo vientre sexual es ensoñado como ramaje, mientras que las piernas resultan petrificadas convirtiéndose en columnas de mármol.

La relación es más precisa, si cabe, en uno de los libros de novela: Hécate (126 ). Uno de los centros actanciales del libro es, precisamente, el árbol, bien en el jardín de la casa de Catherine Crachat, bien, bosque en la aventura con Panny Felicita. Por otra parte, Hécate, diosa lunar y diosa de muerte, procede del instrumento de tortura en el que los romanos flagelaban a los condenados. Hécate era exactamente el poste o columna, no muy alta, donde se ataba al reo para flagelarlo, castigo que con frecuencia conllevaba un desenlace inevitable. De aquí procede el simbolismo mortuario de la diosa. por lo demás, la columna podía ser de piedra o de madera. Jung persigue el simbolismo de la diosa lunar partiendo, precisamente, de este dato (127 )

"Il n'y a pas de sang que tu n'ayes soustraite  
Pas d'arbre de tourment  
Dont tu n'ayes voulu toutes les branches" (128)

Otro de los aspectos que los historiadores de las religiones anotan es la vinculación del árbol con el elemento acuático; el árbol de la vida. En las leyendas semíticas este último está situado en el mar (129), situación que, tal como se ha visto, también se da en Jouve:

"O vie! organe empli des forêts et des mers" (130)

En general, el árbol de vida se encuentra asociado a las aguas fertilizantes, así, a la planta acuática, que se convierte en árbol (131). En este último caso domina la ensoñación por el verdor y el follaje, la "verdure" analizada antes.

Todo lo que se ha venido examinando desde las primeras páginas de este apartado debe, pues, aplicarse también al árbol, que, precisamente, lo totaliza al resumirlo.

Queda, finalmente, un último aspecto. Se trata del carácter humano que el árbol presenta en Jouve. Durand (132) aborda el hecho desde su perspectiva propia: "par sa verticalité, l'arbre cosmique s'humanise et devient symbole du microcosme vertical qui est l'homme" (133).

Cabe estudiar la humanización del elemento vegetal partiendo de la relación savia-sangre, pero lo voy a ha-

cer de forma generalizada, pues general es la transformación al recaer sobre todos los componentes. Resulta necesario, por lo tanto, encontrar un componente del cual participen tanto el árbol como el bosque y el ramaje, sin que sea meramente morfológico. Este es la materia, "bois":

. "Substance compacte de l'intérieur de l'arbre, constituant le tronc, et les branches et les racines"

Materia inerte, pues, que en el caso de Jouve procura un primer movimiento de la materia vegetal a la geológica en virtud de la ensoñación de lo compacto. A partir de aquí puede establecerse un isomorfismo semántico entre lo vegetal y las distintas formas que en la poesía de Jouve revisita la materia geológica. Recordemos, por citar algunos, el verso de O sépulcre:

"Les chataigniers mêlés à tous les lacs de jade"

o la conjunción bosque-mar (materia geológica) en el verso citado hace unos momentos;

"O vie organe empli des forêts et des mers"

El verso presenta ciertas analogías con la ensoñación del árbol en Rimbaud:

"A sept ans, il faisait des romans, sur la vie  
Du grand désert, où luit la liberté ravie,  
Forêts, soleils, rives, savanes!" (134)

"Vie" ↔ "forêts" ↔ "savanes", adecuación que en Jouve se repite en una imagen constante: "Des houles de forêts verts". En Jouve el bosque tiene el mismo referente vital que le otorga Rimbaud. El poema continúa con una transformación del componente floral de valor idéntico al estudiado en Jouve:

"Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,  
De fleurs de chair aux bois sidéraux déployés"

referencialidad sexual de la flor que surge con no poca frecuencia en Rimbaud asociada al componente sanguíneo a través del color rojo y el tejido:

"De fleurs splendides où le baiser dort,  
Vive et crévant l'exquise broderie,  
  
Un faune effaré montre ses deux yeux  
Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches.  
Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux,  
Sa lèvre éclate en rires sous les branches" (135)

Esta relación que se establece entre los dos reinos de la naturaleza partiendo de "bois", está ya indicada por Durand en su estudio sobre la conjunción árbol-columna. Vegetalidad-mineralidad, pues, con referente en el impulso vital (árbol de vida, generación) y en la muerte (mineralización, esterilidad, hécate y árbol de tormento). El componente sanguíneo es común a los dos.

Por la relación con la materia mineral, "le bois" puede revestir la morfología de esta misma materia y sus derivaciones:

"La fraicheur des membres blancs que tracent tes  
jambes

longues

Vers le bois noir poussé à l'entre-croissement  
Qui grossit sur le grand arc où la maison de  
tes lombes" (136 )

El funcionema "noir" remite a la vivencia de la noche y la tiniebla. Esta, como se ha visto, engloba en su espectro sémico la doble referencialidad que se está examinando: noche como lugar propio de la materia orgánica y noche con referente en la muerte y en la purgación. Vuelve a producirse aquí un proceso de intertextualidad con Baudelaire:

"(...)

Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,

L'écume du plaisir aux larmes des tourments" (137)

"Nuit" y "bois" son, tanto en Baudelaire como en Jouve, funcionalmente isomorfos, de suerte que los mecanismos de ensoñación analizados en la noche y las temáticas que ésta presenta serán los mismos en los dos casos. Tanto la noche como el árbol resultan mineralizados en Baudelaire y en Jouve, en quienes domina la vivencia de la "lourdeur" y la fijación de la movilidad, junto a esto, el árbol y la

noche tienen una fortísima carga sémica en la sensorialidad ligada a la memoria;

"L'homme sauvé du soleil

Écoulait murmurer les immenses familles de choses vertes

Et noires tellement serrées, qui répandaient de vastes

Odeurs de mémoire"

"Les plans harmonieux se forment à l'instant

En pièces d'escalier mémoire et bois de sang" (138)

Se trata de la referencia en el deseo, no desligable de la vivencia temporal;

"Désir, vieil arbre" (139)

en el verso de Baudelaire:

"A présent tout ce qui liait la feuille à l'autre feuille

Était gémissement, agitation

Les racines se convulsaient dans le Désir" (140)

en el texto de Jouve.

A partir de esta referencialidad se efectúa en Jouve el tránsito de lo inanimado a la animación.

En el primer poema de los Sonetos a Orfeo (141), Rilke ofrece componentes de ensoñación muy similares:



"(...) hurler, bramer, ~~na~~ir apparaissait  
trop petit à leur coeur. Et où il n'y avait  
coeur à accueillir le chant qu'un abri misérable,

A peine un autre au creux du plus obscur désir,  
Dont le seuil incertain tremble avec ses piliers "

así como una situación narrativa análoga, en los dos textos la cercanía del árbol desencadena la ensoñación, y en ambos el poeta mantiene una actitud de escucha:

"L'homme sauvé du soleil  
Écoute murmurant les immenses familles de choses  
vertes" (Jouve)

"Tu leur as érigé un temple dans l'écoute" (Rilke)

Vuelve, pues, a aparecer la referencialidad *órfica* que justificaría leer los textos en el plano de la escritura.

La ensoñación del árbol y la de su materia muestra una progresión en los mecanismos. De inanimado, el árbol pasa a ser percibido como animado, y de éste resulta ensoñado como humano. El último polo del proceso se une, bajo otro ángulo, a la afirmación de Durand: "L'arbre cosmique s'humanise et devient symbole du microcosme vertical qui est l'homme" (142).

Examinó, por lo tanto, los dos momentos del proceso

a. Inanimado a animado:

"(...) et l'on voyait au fond  
Monter des bois cette fois montueux  
Vapeurs, sueurs" (143)

. Animalización:

"(...) déesse humaine aux vastes hanches  
Découvert cramoisi d'animales forêts" (144)

. Movilidad:

"D'arbres mobiles verts  
Issus des longues eaux de petit fleuve" (145)

. Sensorialidad:

"Mais le chemin du sens est sous le bois vert" (146)

b. Animado a humanizado:

"Que disent vos gammes de bois vos chromatiques  
enchantelements  
Amers de ma vie profonde" (147)

. para mujer:

"Grands spectacles de peau que je vous deshabille  
Pampres! bois de noirceur! plages bleues et ra-  
meaux" (148)

. . . . .

"Oh brûle, toi pénétration d'amour  
Dans des forêts délicates et brunes" (149 )

. . . . .

"La lumière violant une forêt natale" (150 )

Llegamos, así, al árbol mortal, título de uno de los poemas de Jouve.

Quedan por examinar, finalmente, dos de los aspectos que el árbol reviste en la obra de Jouve: el árbol del bien y del mal en el Génesis, y el árbol de la cruz.

Al segundo se ha aludido ya; en su poesía adquiere la figura del árbol del tormento, vinculado al valor mortuario y justiciero que también presenta el árbol-columna.

"La parole pour plaire Dieu disait Justice  
sur les bois englués d'un holocauste fort" (151)

El semantismo del árbol es indisociable en Jouve de la conciencia del pecado y la falta primera;

"Je tuerai ces bouches vermeilles  
Sous le bois du premier péché" (152)

Sin embargo, el árbol de la ciencia del bien y del mal es en él exclusivamente el del mal:

"Quand les saints regards et les fines pensées  
Ne sont que martyre de l'arbre du mal avec  
l'amour" (153)

Recuperamos, así, la imagen del árbol invertido y la caída cosmogónica expresada en ella. A partir de este árbol del mal se inicia un proceso de descenso ("sous le bois") hacia el abismo y la vivencia de la nada, con las distintas modalidades morfológicas analizadas. El proceso culmina con la referencialidad en la "ciencia" (gama semántica de la máquina, el metal, etc...), forma de conocimiento específica del hombre mortal, que substituye a un conocimiento poético directo fundamentado en la vivencia de la unidad;

"Et l'arbre de science entraît ses tubes noirs  
Jusqu'au néant et l'homme sans retours  
Saisissait les secrets du mortel univers" (154 )

Así pues, el árbol es en Jouve, como microcosmos humano, lugar específico de la lucha que mantienen las dos tendencias opuestas constitutivas del universo humano:

"Mais comme il s'appuyait au tronc l'arbre se  
ferma

A présent tout ce qui liait la feuille à l'autre  
feuille

Etait gémissement, agitation

Les racines se convulsaient dans le Désir

L'arbre tuait le voyageur!

Le voyageur mit alors ses deux mains sur sa poitrine

Et la lutte recommença et l'Ange revint

-698-

Le combat obscur incertain s'est déroulé dans la  
confusion" (155)

### 3.2. EL CUERPO

A lo largo de los estudios anteriores he venido mostrando de forma paulatina el proceso de humanización que en la poesía de Jouve sufren determinadas realidades. Tal proceso pasa por un movimiento previo de animación, de suerte que quedan transgredidas las habituales categorías de clase semántica (animado por inanimado, animalización de la materia inerte, humanización de la animalidad, etc.). El árbol es a este respecto uno de los ejemplos en el que se fusionan todas las categorías posibles, exceptuando la divina y la angélica, de aquí que haya querido examinarlo inmediatamente antes de este apartado.

En la breve introducción inicial del capítulo distinguía una doble vertiente en la operación de catálisis: dirección en el modo de percibir y dirección en el modo de producir. En los apartados anteriores he examinado con preferencia la primera vertiente, esbozando tan solo la segunda. Ahora me moveré indiferentemente entre las dos. Una vez indicado el mecanismo por el que el segundo aspecto se efectúa, cabe concretarlo conforme avanza el análisis, sin llegar todavía a un examen sistemático.

La razón de este movimiento indiscriminado entre las dos vertientes proviene del propio carácter del texto.

En efecto, si en los apartados anteriores se producían ciertas transgresiones a la hora de examinar las distintas realidades, (por ejemplo, la mineralización de la materia vegetal), en la ensoñación del cuerpo humano estas transgresiones son continuas. Es, por lo tanto, el objeto al que marca la función.

& & &

En la poesía de Jouve el cuerpo ocupa un lugar primordial. Resulta, pues, necesario incluir esta poesía entre aquéllas en las cuales la ensoñación de lo corpóreo constituye una de las hiladas temáticas principales por las que discurre mayor carga de contenido semántico.

El cuerpo que ensueña Jouve es el cuerpo femenino. Pero raramente lo presenta completo; por el contrario, aparece habitualmente parcelado. El cuerpo que ensueña Jouve es un cuerpo fragmentado y fragmentado en trozos

"Les plaisirs de la nuit sont accompagnés  
Dans la tenture comme une tulipe de sang  
La peau luit, les systèmes pileux, membres coupés  
De l'amour éparpillés sur des étagères" ( 156)

Tal parcelación va a la par con la dominante espacial a la hora de concebir la realidad. Recuérdese que, por ejemplo, la morfología del catalizador geológico provenía de la dominante situacional de la vivencia. En esta ocasión, la obsesión por lo espacial reviste la forma de una parcelación del cuerpo.

Ello muestra, a su vez, una destrucción de lo corpóreo que resulta ser doble. Por un lado, es reducido a simple materia, es decir, la realidad corporal es únicamente percibida como realidad material y, por lo tanto, convertida en cosa. En este momento entran en acción todos los mecanismos de percepción de la realidad material examinados en los apartados anteriores.

Por otro lado, la realidad corporal queda en sí misma destruída mediante la parcelación, de forma que lo que encontremos será trozos de cosas, correspondiendo a cada una de las partes del cuerpo femenino.

A su vez, cada uno de los fragmentos del cuerpo tendrá idéntica referencialidad, portando todos la misma carga semántica. Quiere ello decir que, en la ensoñación del cuerpo cada fragmento tiene valor actancial, pero, precisamente, en tanto que corporales, en tanto que pertenecientes a una unidad superior, lo cual establece, en este aspecto, un fenómeno de isomorfismo entre cada fragmento.

Así pues, fundamental presencia de lo corpóreo en la poesía de Jouve. Ensoñación del cuerpo femenino con prio-



ridad sobre cualquier otro. Percepción del cuerpo fragmentado. Y destrucción de lo corpóreo en dos niveles:

- cosificación total → relación con los mecanismos de ensoñación de la materia
- destrucción de la propia realidad corporal por la misma parcelación.

& & &

### 3.2.1. Componentes

El cuerpo humano, y más en concreto el cuerpo femenino, es ensoñado por Jouve en todas sus partes; basta con ver, por ejemplo, el poema "Phénix II". Haciendo un recuento de las presencias más frecuentes, encontramos:

- . la carne
- . la piel
- . el cabello { cabellera  
pubis femenino
- . los ojos (las lágrimas)
- . la boca { labios  
dientes
- . la nariz
- . la garganta

- . la nuca
- . los miembros { 

mano
piernas
brazos
- . los senos
- . el vientre
- . el ombligo
- . las caderas
- . los riñones
- . "le bassin"
- . la ingle
- . el pubis
- . el sexo ("la toison")

Respecto de lo que cabría agrupar en lo interior, las presencias continuas son:

- . el corazón
- . los huesos
- . el intestino
- . la sangre

No voy a ocuparme de cada una de ellas, sino de las que tienen mayor carga sémica. Tampoco trataré en esta ocasión del cabello por haberlo hecho ya en el capítulo sobre la coordenada temporal. Hay, sin embargo, algún aspecto complementario que conviene indicar.

Asociado a él vuelve a aparecer la vivencia de la dureza;

"Le grand espace blond des poils fous du plaisir  
Autour des lourdes lèvres blondes" (157 )

así como la mineralización y el paisaje desértico;

"Quelque ruine poilue d'insectes et de rages  
Surgit dans le devant de tes yeux harassés" (158 )

Se inicia aquí un primer movimiento hacia la animalización de lo humano que, como se verá después, constituye la marca específica del ámbito humano:

"Et la crinière des cheveux sur tes yeux  
Comme jadis sous le plaisir étaient ces yeux  
Redoutable cavale mouillé par la sueur  
La plus douce du monde!" (159 )

### 3.2.1.1. La boca y los dientes

La ensoñación de la boca, así como la de su referente, reviste varias modalidades.

Por un lado, redundante en la animalización:

"Frémissement du cheval de la mort!  
Il cède à la tentation de la bouche noir  
Inférieure et intime et du regard de plâtre  
Et du jeu de courtines, sexes, jambes, et bras" (160 )

A su vez, establece la relación con el cromatismo con el funcionema "noir", que, de esta suerte, sitúa la ensoñación del cuerpo dentro de la vivencia temporal de la noche. Por otro lado, el funcionema "intime", localiza la ensoñación de la vivencia en la interioridad y, por lo mismo, en el abismo.

Referencia temporal ("cheval de la mort") y referencia sexual aglutinadas en un solo semema, "frémissement", que animaliza lo corpóreo. Esta vivencia, en su doble referente, es continua en Jouve:

"Ta chevelure est un jeu de frissons sur la tombe" (161)

Dentro del mismo espectro de la animalidad, la boca va a ser ensoñada por Jouve como boca devoradora; en este ámbito se inscribe la ensoñación de la dentadura:

"Délivré des dents et crins de la femelle" (162)

. . . . .

"Dans la bouche d'Eros énorme et dévorante" (163)

El cuerpo femenino, "corporificación" del sexo y de la muerte, es, así percibido como animalidad destructora:

"Et le lait du plaisir qu'elle retire aux mâles  
Fait qu'elle voudrait toujours petite fille  
Les émonder avec les couteaux de ses dents" (164)

. . . . .

"Combien l'homme a de mépris pour cette bouche  
qu'il adore

Mais il a trouvé là son extase il poursuit  
toujours son extase

Vitalité

Il demande toujours l'odeur et la saveur et la  
couleur

du corps des femmes

Leur mensonge

Ce qui dans leur chair nacrée chastement sourit  
de la mort" (163)

Estos últimos versos procuran nuevos mecanismos de ensoñación: "odeur", "saveur", "couleur"; los encontraremos como otras tantas modalidades de la ensoñación del cuerpo femenino. Pero lo que en este momento interesa es resaltar la pertenencia de los dos primeros sememas al campo de la fecundidad material: "odeur", "saveur", y del tercero al mundo del cromatismo, que se complementa con la lexía "chair"nacrée", lo cual inicia el movimiento de la materia animal hacia la mineralización y el ámbito geológico:

"Montagne décharnée par les dents séculaires" (166)

. . . . .

"(...) Et la fumée de l'accablement

Remontait à la course des chairs vers les naseaux

Et l'éruption des hontes de la femme

Avec les dents faisaient claquer l'ivoire des  
morts" ( 167)

El cuerpo ensoñado como fecundidad material ("vitalité")  
igual a sexo) será percibido bajo cualquiera de las formas  
analizadas antes. De la misma manera que la ensoñación de  
lo vegetal ofrecía en ocasiones un referente sexual muy  
claro concretado en el pubis femenino, la relación inversa  
se produce exactamente igual; es decir, el cuerpo será en-  
soñado bajo especie vegetal;

"Arbre un dévorant, ô mer et terre et mort.

Ombre de longue histoire, bouche sanglante" (168)

De la misma forma, el cuerpo femenino será uno de los  
mecanismos de ensoñación en los que se concrete la viven-  
cia del tiempo y, por lo mismo, de la falta y lo impuro:

"(...) ô mer et terre et mort

Arbre de longue histoire"

Por último, la ensoñación de la boca devoradora  
estará vinculada a la sangre: "bouche sanglante"

"Je suis un seul pays entouré de dents fauves

De murs blancs couronnés de sang" (169)

### 3.2.1.2. Los senos

Otra de las presencias con las que se designa y por

las que discurre la ensoñación del cuerpo femenino son los senos. La ensoñación responde con ligeras variantes a las formas anteriores;

. ensoñación de la fecundidad, el cromatismo y movimiento de geologización.

"Que veux-tu d'esse maligne? où sont tes seins  
couleur

de groseille

Où ton ventre fendu d'amour brun et les régions  
d'opiat

sucré?" (170)

Si los anteriores mecanismos de ensoñación fueron la vista (cromatismo), el olor y el sabor, ahora la ensoñación del pecho femenino se produce por la vista y el sabor.

. Ensoñación de la vitalidad en el caso anterior, ensoñación de la vitalidad ahora a través de la respiración, con idéntica referencialidad temporal;

"C'est lui qui met aussi sur le sein respirant

Du monde le réseau des éclats et des souffles

Fait retentir la magie

Et se retire avec le jour, puis enfin

Dont la majesté du temps devenu noir" (171)

y nueva vivencia de la noche y la tiniebla: "le temps devenu noir".

. Ensoñación de la vegetalidad asociada a la respiración;

"Les prairies fument comme des seins" (172 )

. Animalización del cuerpo femenino;

"Je mélange leurs seins crinières" (173 )

y feminización del animal a través de la respiración y el sudor;

"Cavale humide et qui crache par les naseaux  
Le jet double et veilleur de brûlants souvenirs  
Ta poitrine de femme" (174)

. Ensoñación de la geología:

"Les montagnes seins du sol" (175)

. Asociado a la sangre;

"Et comme on emporta d'ici sanglante jupe  
La femme, une maison dérivée de son sein" (176 )

. Finalmente, el seno reúne los contrarios y es uno de los lugares de la lucha, por lo tanto estará ensoñado como muerte;

"Vice et candeur ont les mêmes seins et les mêmes  
hanches" (177)

. . . . .



"Et le jeu de la chair

A glissé sur le sein de la mort taciturne" (178 )

Toda la realidad, pues, está ensoñada como cuerpo, y, más en concreto, como cuerpo femenino. Evidentemente, no se reduce a ello, pero el recorrido por el cuerpo de la mujer está en la base de la ensoñación de las distintas realidades que resultan, así, corporificadas y, por lo mismo, plenamente sexualizadas. Veamos algunos casos:

- . Ensoñación de la materia vegetal y acuática:

"Les reins de la forêt et le bassin des eaux" (179 )

- . Ensoñación de la materia geológica:

"depuis que tu passas  
honteux sous la cuisse de la colline" (180 )

.....

"Les collines ont d'affreuses douceurs  
Le passant y mesure ses anciens pêchés  
Qui peut apprécier leur végétation  
Et résister au mouvement lascif de ses hanches?"  
(181 )

- . Ensoñación de la animalidad:

"(...) déesse humaine aux vastes hanches  
Découvert cramoisi d'animales forêts" (182 )

sexo :

"Le village classique  
la jambe nue superbe  
A mi-hauteur des vallées vertes laborieuses" (183 )  
. . . . .

"(...) avec la ville  
Dont on entend les pas de sexe sur l'asphalte"  
(184)

cuentra el cuerpo de la mujer:

Rue Saint Sulpice

"Haute et très froide et ses lugubres yeux  
Blancs sous l'électricité fade elle est sans fond  
Dans la soie et l'amour et la nuit sans plafond  
(...)  
Les jambes de tes pas sont des tubes tout droits  
Tes mains touchent géant des cauchemars très  
vieux" (185)

. Ensoñación del cromatismo:

"Et masses de mémoire et de sexes: couleurs" (186)

Como se vió en el estudio de la coordenada temporal, la vivencia del tiempo en Jouve está fuertemente sexualizada. Si la falta es precisamente el tiempo, y ésta alcanza toda la creación, en la base de la ensoñación de la realidad tiene necesariamente que existir una figuración necesariamente sexual; ésta no es otra que el cuerpo femenino. Vitalidad, pues, en Jouve, igual a sexo como testimonio temporal (generación):

"Il faut un appel extraordinaire au secours  
De tout le sexe de la vie pour que la vie dure"  
( 187)

Si ello es así, hay que concluir necesariamente que en la ensoñación del cosmos por parte de Jouve habrá siempre un plano de referencia sexual ya explícito ya virtual.

Por otra parte y al resultar animalizado el cuerpo de la mujer, los complejos metafóricos que surjan de esta concepción, estarán igualmente animalizados, acompañados de un sema "agitación" que procura el enlace con la máquina:

"Agitation de banlieus! Rappel de bestialité" (188 )

y otro "violencia", que permite establecer la relación con el componente climático:

"Quand le soleil fumant force la saison chaude"  
(189)

. . . . .

"La lumière violant une forêt natale" (190 )

Nos encontramos, pues, en el dominio semántico de la Bestia.

Este recorrido por el cuerpo de la mujer como sustento o basa de la ensoñación de distintas realidades lo he venido indicando en repetidas ocasiones. Tales indicaciones (por ejemplo la humedad y el ramaje en el componente vegetal asociado a la humedad femenina), están sueltas a lo largo de las páginas y deben recomponer en este momento un cuadro muy concreto. Conforme se avance en la lectura el cuadro resultará más nítido.

### 3.2.1.3. El vientre

En el capítulo dedicado al análisis de los poemas se distinguieron dos tipos de vientre: vientre sexual y vientre digestivo. Los dos los encontramos ahora ligados, nuevamente, a la vivencia del tiempo y de la falta:

"Mère je me souviens de ce ventre mystère  
Où je recus le monde avec éternité" (191 )

Varios términos interesan en los dos versos. "Mère", en primer lugar, percibida como origen, constituye el polo regresivo de la dinámica. En su trayecto, la poesía de Jouve irá hacia el contrario, previo descenso hacia el univer-

so materno. La poesía de Jouve constituye, pues, un progresivo alejamiento de la madre y un paulatino acercamiento al padre. Dios, en la medida en que pueda constituir el objetivo último de la dinámica, deberá ser percibido bajo la figura del padre.

"Monde" y "éternité" coinciden con "organe" y "esprit" los cuales, a su vez, constituyen la simbología psicoanalítica de "mère" y "père". Conviene, pues, señalar el isomorfismo del tríptico: "mère" - "organe" - "monde"

↓  
"ventre"

La ensoñación y percepción del cosmos presenta, así, en Jouve, un régimen materno. De esta forma, numerosos complejos metafóricos de orden cósmico se efectuarán sobre un semema "madre" - "maternidad" en sus distintas formas.

"Leur nuit grosse enceinte de plein air" (192)

.....

"Dans la matrice de la terre" (193 )

Esta relación vientre femenino - cosmos en miniatura es fácilmente perceptible por dos vías relativamente indirectas. La primera tiene en su centro al agua.

Recordemos unos versos ya citados:

"Ne résiste plus coeur précieux! Adore le fantôme  
sang

Le fantôme noir, et rose, ivoire, et brun bleu,  
tâché de

Vert blanc

La sortie de la mer"

El referente de los versos es un parto. Vientre y "mer" coinciden, pues, en un archisemema común "origen" o "principio", al cual resulta ligada otra de las funciones obsesivas en la poesía de Jouve: "se souvenir" ("je me souviens", "je me retourne" en O sépulcre: "Mère, je me souviens", en los versos iniciales de este apartado), es decir, la memoria, de carácter, como vimos, eminentemente material:

"Et masses de mémoire et de sexe: couleurs"

con lo que se recupera el referente del cromatismo en los versos significando el parto: "noir, rose, ivoire, brun bleu, vert blanc", o en los siguientes:

"Mélange de couleurs énormes et pleines ventres  
D'eau à résoudre et de méchanceté" (194)

El archisemema que permite la relación de los tres elementos es "materia": "masses". Lo cual procura, al mismo tiempo, el referente del tríptico "mère-organe-monde", y explica el por qué de ensoñar al hijo dentro del vientre de la madre como

"une masse assez épaisse"

De nuevo resulta sorprendente en la ensoñación la ausencia de blandura; muy al contrario, es el mecanismo de ensoñación a partir de la dureza y el espesor el que se pone en marcha.

La segunda vía atañe a la morfología. Se trata, una vez más, de la circularidad. El vientre percibido como urna, que es análogo a la vulva igualmente percibida.

Es esta visión de la circularidad lo que permite el paso a la ensoñación del vientre como arquitectura, es decir a crear cuerpos arquitectónicos, o fragmentos de cuerpo correspondiendo a fragmentos de arquitectura, en los que interviene la dureza de material. Copio a continuación unos versos en los que el referente no es otro que el cuerpo femenino:

"Dans des globes, cheveux, récife, grands os  
Le nombril et les dents, le nuque et les jointures  
Innocence et péché symétriquement beaux  
Le pubis, les jarrets, le ventre architecture"  
(195)

La visión arquitectónica del vientre se une a la estructura de bóveda ("voûte") de la naturaleza, considerada líneas atrás, de la misma forma que, en los procesos de descenso, formas como "tubes" responden a la ensoñación de las piernas femeninas;

"Les jambes de tes pas sont des tubes tout droits"

Todo lo cual permite establecer con un alto grado de garantía que las diversas formas que reviste la obsesión por el abismo, revisten la misma vivencia del cuerpo femenino, máxime cuando el paisaje del abismo está dominado por el calor, la humedad y el ramaje. La morfología y los ritmos son suficientemente explícitos como para poner aún más de manifiesto la relación.

En versos sostenidos rítmicamente por verbos del orden "sortir- rentrer-redescendre", o en otros en los que por ejemplo, figura la "caverne" (abismo), algún elemento muestra a las claras, por herméticos que parezcan, el referente inmediato.

En

"Sortir des cavernes de rose et rentrer aux cavernes  
pires"

de "Ariane poésie", es el cromatismo ("rose") y su pertenencia a la flor ("rose"), lo que permite, una vez más, establecer la hipótesis.

La ensoñación de la topografía geográfica responde en Jouve a la ensoñación de la topografía del cuerpo femenino.  
pero tanto la naturaleza geográfica cuanto el cuerpo resultan al final claramente petrificados; se convierten, a la



postre, en imágenes escultóricas o arquitectónicas, percibidas según su morfología ("ventre-voûte", por ejemplo), y según su materia, concretada en la dureza:

"Là muraille et frontière amère, odeur de bois  
De larmes et fumier  
Et le fils émouvant tremble encore une fois  
De revoir dur ce qu'il a vu doux dans le ven-  
tre" (196)

y el peso:

"Agitant, prédisant, produisant sa noirceur  
Par le remous de chair sous la clameur des  
Moires:  
Le monstre maternel écrasant de ses pleurs" (197)

La misma vivencia del peso está vinculada al vientre digestivo. Este último se enmarca en el proceso de animalización de lo corpóreo ya señalado. Está, por lo demás, ligado al espectro sémico de la boca y los dientes. Vientre digestivo, pues, isomorfo de la boca devoradora:

"Alors me dévorant de son poids de velours" ( 198 )

Queda, por último, señalar, la localización de la materia carnal en el abismo, y su relación con la noche y la tiniebla. Fondo, pues, constituido por una capa de capa material en descomposición que en ocasiones puede revestir la forma de la materia intestinal;

"De force, humblement conduite des noirs fonds  
Des cruautés intestinales, des bûchers  
De brûlements, des douleurs, de Santan" (199 )

& & &

Fragmentación, pues, en la visión del cuerpo femenino. Muy raramente encontramos imágenes en las que el cuerpo sea visto completo. Tal parcelación obliga a que el examen se haga, igualmente, por partes, es decir, descomponiendo, de la misma forma que Jouve descompone lo corporal.

No obstante, esta sinécdoque generalizada produce continuas relaciones hiponímicas que posibilitan, a su vez, otros tantos procesos de asemeja en cada una de las partes. Lo he indicado al señalar la relación boca-vientre digestivo. No hay falta de pertinencia, una vez comprendido el mecanismo, en que cada una de dichas partes sea isomorfa de las restantes, ni en que ofrezcan idéntica funcionalidad, pues todas tienen un referente inmediato común; todas son cuerpo.

En otro orden de cosas, no deja de sorprender la completa ausencia de ensoñación de la blandura del cuerpo femenino. Compárese este hecho, por ejemplo, con la ensoñación amorosa de Stendhal, en quien la vivencia de la blandura domina sobre cualquier otra.

Por el contrario, la ensoñación jouviana en torno a la dureza y a la petrificación está mucho más próxima de la de Flaubert -por no citar autores posteriores a Jouve, como por ejemplo, Bonnefoy-.

Un ejemplo muy concreto que se puede estudiar en Faubert es la ensoñación del cabello (200). En él, la cabellera es siempre dura, formando, por ejemplo, una trenza maciza. La descripción de Salomé en "Hérodias" (201) puede ser, a este respecto, uno de los casos más ilustrativos.

Por lo demás, hay una analogía notable entre este tipo de percepción y los mecanismos de producción textual: escenas fragmentadas que van concatenándose y repitiéndose unas en otras hasta formar un objeto único compacto; en el caso de "Hérodias" la cabeza decapitada, "fragmentada", del Bautista.

Ⓢ Ⓢ Ⓢ

"Y cualquiera que sea la mar que  
me devore,  
sus ondas me serán símbolo de tu  
sangre"  
(John Donne)

### 3.2.1.4. El corazón y la sangre

El corazón y la sangre son otras tantas presencias accendidas que, junto con la noche y el árbol, mayor cantidad de complejos metafóricos procuran. Son raras las ocasiones en que aparecen solos; por regla general suelen ir acompañados de elementos de cualquier orden a los que reúnen en torno a sí, de manera que me he ido viendo obligado a examinarlos unos en conjunción con los otros conforme avanzaba en el análisis.

Morfológicamente, el corazón es habitualmente ensoñado como centro. La imagen es común. Aquí quiero indicar cómo muy bien puede ser puesta en relación con el lenguaje bíblico, en el cual el corazón desempeña el mismo cometido central, es decir, designa aquella parte del hombre que resulta nuclear y, por lo tanto, el punto sobre el que recae la acción de Dios y el que Dios quiere para sí como morada en el hombre.

Por regla general, este centro suele ir acompañado de metáforas en torno a lo recóndito, la intimidad, lo profundo, etc...

El semantismo del corazón en Jouve no va a escapar a esta concepción que, por lo demás, resulta asumida deliberadamente.

El corazón es pues, materia, y lugar central-capital del universo material; por lo mismo, punto central del

abismo en cualquiera de sus formas.

"Une masse de coeur, une armée de douleur  
Dans la fosse et la capitale de douleur" (202)

Al ser el núcleo, el corazón, como la noche, es el  
lugar específico de la lucha:

"Il n'y a pas de sang que tu n'aies sous ton aile  
Dont tu n'aies voulu toutes les branches  
C'est pourquoi mon coeur est si profond  
Seigneur et ma vision si éternelle" (203)

Y si es el lugar específico de la lucha, lo es, igualmente de la bestia, pues aquélla se ejerce sobre ésta.

De estas dos referencias del corazón surge la triple referencialidad de la sangre; como signo de lucha (muerte), como centro del placer y como principio sustentador de vida.

El poeta estará, pues, situado en este justo punto, es decir, en el lugar del que brota toda vida material:

"Le pur poète est mis dans le sang écumeux  
Est pris entre les lianes turgescentes  
Des eaux des yeux des têtes médusantes  
Et des douleurs à l'infinie expansion  
Quelques bulles crevant de chaleur désirante  
Quelques larmes chantant dans leurs creux ténébreux  
Et lui le voyeur des chairs bouleversantes" (204)

La sangre reúne, así, explícita o virtualmente, los  
restantes signos, con toda su riqueza morfológica y material.  
de aprehensión y significación del universo.

"Coupable monde chaud et bleu tu es pêcheur  
Et jamais ne sont délivrées du lourd coeur  
Tes oeuvres: je connais tes oeuvres et leur  
terre" (205)

A su vez, establece la relación con lo cromático a partir de cualquiera de las variantes del rojo; con el agua en tanto que líquido; con el universo vegetal por la relación con la savia y el propio cromatismo; y participa de manera necesaria en la vivencia del peso y la dureza. Se acaba de ver en la imagen "lourd coeur", pero resulta continua en la ensoñación del mundo material:

"Brûle ces coeurs se sont des silex  
Ces âmes des poutrelles d'acier, des billets de  
banque  
Ces personnages ne sont pas vrais, brûle leurs  
poupées" (206)

La imagen no está muy lejana de la presencia evangélica acerca de la dureza de corazón.

Así pues, alcanzamos nuevamente la mineralización. Cabe citar unos versos, entre otros muchos, en los que toda la descripción se centra en esta vivencia geológica de la sangre;

"Tel un crime ou bien une statue. Telle une  
vieille devenue chauve où les dernières passions  
s'endorment, où les derniers cheveux sont de fer.  
Tel un résidu de ruisseaux, de superstitions  
d'esclavage, de sang jeté sur les murs dessous-  
sols" (207)

& & &

### 3.2.1.5. Animalización de lo humano.

Antes de terminar el capítulo quiero volver sobre el  
hecho de la animalización que se procura del elemento hu-  
mano, extensiva al resto de la naturaleza en tanto que en  
la metáfora intervenga el componente humano. El corto in-  
ventario será en esta ocasión algo más largo, pues no vol-  
veré sobre ello.

"Des rochers monstrueux que la terre soupire" ( 208)

- . Elemento humano: "soupire"
- . Fenómeno de animalización del paisaje: "monstrueux"

"A la pauvre tribu de l'animal énorme" (209)

- . Elemento humano: "tribu"
- . Animalización: "de l'animal énorme"

"Et puis quand a gémi la bête des marais  
Dénommée agonie ou clapotis extrême" (210 )

- Elemento humano: "gémi"
- Animalización: "bête des marais"

"Renaissant de leur matière furieuse et noire" ( 211)

- Elemento humano: "ils" (los hombres)
- Animalización: "matière furieuse"

"Et frémissants  
Par leurs plus faibles feuilles vers le bas  
Des bois libidineux laissaient l'azur s'en-  
fouir" ( 212)

- Elemento humano: "libidineux"
- Elemento animal-humano: "Frémissants" - "libidineux"

"Et fous d'orgueil et de colère s'affrontent  
A pas lents, deux taureaux massifs et furieux" (213 )

- Elemento humano: ("ils") (él y ella) - "fous d'orgueil  
et de colère"
- Animalización: "deux taureaux massifs"

"Des féroces et lourds chevauchements des corps" (214)

- Elemento humano: "corps"
- Fenómeno de animalización: "des féroces chevauchements"



Pero este mismo hecho puede examinarse de forma más terminante si cabe a través de la presencia obsesiva de la boca devoradora

"Tu dévorais les arbres verts, moi j'ajoutais les  
noires lignes" ( 215)

- . Fenómeno de animalización: "tu dévorais"

"Mon Dieu, posent sur moi des yeux charnels:  
Quand elles ont brisé leur étoffe de verre  
Elles mangent les coeurs" (216)

- . Fenómeno de animalización: "elles mangent les coeurs"

"Dévorante chaleur" ( 217)

- . Catalizador animal: "dévorante"

"D'une création aveugle dévorante" (218 )

- . Catalizador animal: "aveugle dévorante"

"Fut la mort dévorante" (219 )

- . Catalizador animal: "dévorante"

"Sans ce hideux présent dévorant chairs et murs"  
(220)

- . Catalizador animal: "Dévorant"

"Dans un monde sauvage et rongé de supplices"

~~-727-~~

Et dévoré de bruit" (221 )

- Fenómeno de animalización: "sauvage" - "rongé" -  
"dévoré"

### 3.2.2. Las formas de conocimiento sensorial

#### 3.2.2.1. La Vista

Pierre Jean Jouve es ante todo un poeta que mira; su sentido dominante es la vista.

Todo lo dicho anteriormente encuentra aquí una de sus causas. ¿Cómo entender, si no es por este dominio de la vista, el papel preponderante que, por ejemplo, desempeña en su poesía la luz y la tiniebla?

Jouve percibe la realidad a través de la mirada. E, igualmente, ensueña mirando. Cabe afirmar, sin ningún género de dudas, que ésta es el actante principal en su obra.

Delimitar las formas sensoriales dominantes de un autor es tarea relativamente difícil, dependiente, una vez más, de la complejidad y riqueza de estas mismas formas. Al menos en apariencia, la riqueza sensorial de un Huysmans, o la de un Zola (222), por citar dos autores en los cuales la presencia del cuerpo es determinante, resulta mayor de lo habitual. A Rebours, por ejemplo, está construida en torno a una serie de procesos sinestésicos en virtud de la relación con las distintas formas sensoriales, procurando las llamadas "sinfonías" escalonadas a lo largo de la obra (223). Un análisis más detenido de los textos, tal como los que se desprenden del estudio de los escritos de Jean Pierre Richard, posiblemente mostrará la

existencia de una o dos formas sensoriales dominantes.

Estas resultan más específicas en otros autores. Por ejemplo, el norteamericano Hemingway conoce habitualmente a través del gusto y el olfato. Expresiones del tipo "el aire sabía a maravilla", son muy frecuentes en él (224). Pero nuevamente me serviré aquí de Flaubert, pues la analogía con Jouve también se repite en este punto.

En Littérature et sensation (225), Richard, en contra de lo que suele afirmarse, muestra cómo Madame Bovary no está construída en torno a Emma, sino a Charles. Es propiamente la mirada de Charles lo que va configurando el personaje. La novela no sería tanto la historia de Emma Bovary cuanto la de ésta a través de su marido e, incluso, la de éste, personaje con el que comienza y se cierra el libro.

Probado el hecho, la lectura de la novela cambia necesariamente. De aquí la importancia de delimitar con exactitud las fuerzas actanciales de un texto.

Un fenómeno similar ocurre en Hérodias (226). Es nuevamente la mirada lo que construye el relato: Herodes Antipas, y no Herodías, mirando. El relato oscila entre "Antipas regarda" y "Antipas songea" (mirada al exterior, mirada a lo interior). A partir de las dos vfunciones, el texto se divide en los distintos segmentos descriptivos y reflexivos, división que, de otra forma, resultaría im-  
po-

sible efectuar.

Como en nuestro caso, la forma sensorial dominante es la vista; y este dominio de la mirada sobre los otros sentidos resulta extrapolable a la visión sobrenatural; se complementa, así, el hecho de la doble negación, tal como Jouve aplica el precepto evangélico de si tu ojo te escandalizara mejor harías en arrancártelo: visión total substituyendo a la visión parcial.

Esta visión determina los tres momentos temporales de su poesía: visión del pasado, del presente y onirismo de lo futuro.

Las dos primeras pueden condensarse en el verso ya citado;

"Et le fils émouvant tremble encore une fois  
De revoir dur ce qu'il a vu doux dans le ventre"

En la primera parte de la tesis distinguía, a semejanza de la segmentación que puede darse en los textos narrativos, una serie de segmentos descriptivos. Habitualmente -no siempre- estos segmentos van ligados a la función de "se souvenir" o de "se retourner" (para mirar). El poema "O sépulcre" es muy claro a este respecto. El "je" del poema "se retourne" y lo que nos ofrece en primera instancia es un paisaje: la casa blanca, la flor de montaña, los castaños, lagos, nubes, etc. Todas las cualidades de la descripción responden al hecho de mirar. Una vez cum-

plido el acto de negación, centro del poema, el "je" afirma;

"Et n'ayant plus je vois"

Las modalidades de este segundo momento de la visión están dominadas por el cromatismo, es decir, dependen exclusivamente de la vista.

El tercer aspecto temporal, creación de un mundo onírico en futuro, está igualmente sometido a este "imperio" de la mirada;

"Je vois

Le tableau de Justice et tout ser ors  
Et titubant dans le réveil se rétablir  
Les ors originels" (227)

La cualidad de la descripción (luminosidad) depende de de la función: "(je) vois".

En Jouve, el poder de la mirada presenta un caso límite en la ensoñación erótica. Veamos un pasaje de Paulina 1880

"Michel voyait Pauline l'objet charnel de son amour. Il voyait Pauline avec cette unique première vision du corps et aussi de l'âme, du corps aimé, qui ne s'effacera plus jamais (...)  
La joi fait passer les brumes chaudes devant

les yeux de l'homme, il regarde pourtant, il regarde de toutes ses forces (...) son duvet luisant de lumière noir" (228 )

Sin embargo, y en contra de lo que pudiera en principio pensarse, los ojos es una de las partes del cuerpo que menos presencia tienen en la obra de Jouve. La parte más "espiritual" del cuerpo humano, según el tópico, apenas aparece, lo cual es harto significativo respecto de la valoración que pudiera hacerse sobre la relación corporal en Jouve y sus consecuencias sobre el grado de puritanismo.

Lo que sí es, en cambio, cierto es que la función resulta dominante. Sólo admitiendo este hecho tiene sentido el semantismo de la luz y de la tiniebla, el valor fundamental del cromatismo y la percepción radicalmente espacial de la realidad.

Por lo demás, esta dominante funcional de la mirada abre las puertas de un posible estudio temático sobre la distancia y el aislamiento.

En efecto, mirar sólo es posible si se da cierto distanciamiento de aquello a lo que se mira (229). Este mismo hecho obliga, por lo tanto, a la separación, la cual es ya una primera forma de aislamiento.

Mallarmé presenta, en este aspecto, una configuración sensorial análoga. Tanto en él como en Jouve, mirar es el acto de conocimiento fundamental, pero se trata de una mi-

rada que permanece distante, lo cual implica que no se llegue nunca al contacto directo con los objetos. Richard, en su estudio sobre Mallarmé, lo señala:

"Si Mallarmé reste au seuil, c'est que le regard est chez lui l'instrument premier de connaissance, et que le regard comprend de loin, en une seule fois, sans avoir besoin de se plonger dans son objet" (230)

A la vez, incluye la distinción, etimológicamente igual a "distanciamiento", es decir, lo que se sitúa "aparte", lo que está "fuera" o lo que se "separa". Conviene, así, reparar en que el sistema estético y moral de Baudelaire conocido con el sobrenombre de dandismo, reposa semánticamente en una agudísima percepción de la distancia (231).

El radicalismo jouviano se inscribe en la misma coordenada que el de Baudelaire (232).

Como pudo observarse en el estudio de los poemas, la oposición singularidad ≠ pluralidad constituye un universal semántico. por lo demás,

"Le poète (...) est toujours seul  
(...)  
Il habite au cinquième étage"

y recordemos, igualmente, como en el poema Phénix IV,



partiendo de "les trompettes de la renommée", podía establecerse la isotopía de la "fama", en este caso la ausencia de ella.

Si la mirada se separa de aquello que mira, puede también separar su objeto. Encontraríamos aquí una primera causa de la parcelación del cuerpo, que, sin duda, no agota el hecho, pero resulta indisociable de la presencia accidental de la vista.

De la misma forma, el indistanciamiento que implica la mirada, supone una cierta jerarquización de los objetos y partes mirados, así como una voluntad ordenadora. En principio, el hombre que mira está más cerca de una concepción de tipo jerárquico que de cualquier otra. Esta suele revestir en la historia de las religiones figuraciones de orden monárquico (representación de la divinidad y la realeza a partir del ojo).

Tanto los historiadores de la religión (233) cuanto los psicoanalistas (234) vinculan este dominio de la mirada con la instancia freudiana del "sur-moi" y el imperativo moral. "Regard qui selon Desoille, est justement représentatif de cette transcendance que Freud nomme le sur-moi, c'est à dire regard inquisiteur de la conscience morale" (235).

En Jouve, la vinculación de la mirada con el imperativo moral, así como con una estructuración antitética

construida, precisamente, en virtud del distanciamiento, resulta innegable. Recordemos, una vez más, el poema "O sépulcre". Imperativo: "marche"; contenido del mandato: "N'ayant plus"; resultado: "Je vois"; objeto de la visión: "agneau de feu noir", es decir, por un proceso de destrucciones sucesivas, la "Nada", igual al contenido del imperativo: "n'ayant plus". Asistimos, pues, a un proceso de orden cíclico. Sería necesario un estudio amplio sobre el valor de la mirada en las testructuras circulares y en los períodos cíclicos. Durand lo esboza implícitamente al efectuar una sintaxis de arquetipos y funciones para formar la estructura (236), pero sólo lo esboza.

Queda, por último, tratar sobre el isomorfismo entre la mirada y la palabra.

Cabe hacerlo desde varios ángulos (237), pero en el caso de Jouve puede hacerse recuperando el discurso intertextual evangélico. En el "prólogo" del evangelio de San Juan se establece de forma terminante este isomorfismo:

"Al principio era el Verbo  
Y el Verbo estaba en Dios  
Y el verbo era Dios  
(...)  
En El estaba la vida  
Y la vida era la luz de los hombres.  
La luz luce en las tinieblas,

Pero las tinieblas no la cogieron" (238 )

La ensoñación de la noche y la tiniebla en Jouve (oposición a la luz) encuentra en los versículos de San Juan un espectro semántico muy amplio. Veamos:

- Dios-luz ≠ no Dios-tiniebla
- Si Dios, espíritu, no-Dios materia y, por lo mismo, tiniebla con referente en la materia, tal como se examinó.
- Luz-vida ≠ tiniebla-muerte
- Materia y muerte, resultan, pues, semánticamente isomorfos.
- El-luz se opone a hombre-tinieblas o, lo que es lo mismo; singularidad ≠ pluralidad y colectividad.

En un inicio de definición sémica, se establece una relación hiponímica entre tiniebla ≡ materia ≡ colectividad ≡ muerte. Exactamente la misma relación hiponímica que se ha venido estudiando en Jouve.

El Evangelio de San Juan continúa con la presencia del testigo como visión, presencia que se da asimismo en Jouve y que constituye el título de varios de sus poemas. Dice el texto de San Juan:

"Hubo un hombre  
Enviado de Dios,  
De nombre Juan.  
Vino éste a dar testimonio de la luz,

Para testificar de ella  
Y que todos creyeran por él.

No era él la luz,  
Sino que vino a dar testimonio de la luz" (239).

Y apartir de aquí vuelve el texto a establecer la relación Verbo-luz:

"Era la luz verdadera  
Que, viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre" (240)

Tal como se ha visto en el esbozo de definición semi-  
ca, a partir de este texto de San Juan puede establecerse  
de forma terminante la isotopía de la escritura en la obra  
de Jouve. El poder creador de la mirada, forma prioritaria  
de conocimiento sensorial en Jouve, estaría, así, ligado al  
poder creador de la palabra.

& & &

Dependiendo de la vista, paso a examinar los distintos ámbitos directamente vinculados a ella.

### 3.2.2.1.1. Catalizador espacial.

La visión espacial domina toda la poesía de Jouve.

No es posible comprender estos textos si no se advierte que la forma de percepción dominante en Jouve es espacial. El estudio de la dinámica puso de manifiesto el hecho con toda claridad.

Se afirmaba entonces que el trayecto de la poesía de Jouve no es temporal, sino espacial. La influencia Baudelairiana es a este respecto determinante. Un título de una de las obras en prosa de Jouve, tomado de Baudelaire, muestra bien los dos hechos; "Les années profondes". La misma estructura de bóveda que Baudelaire otorga a la naturaleza responde a esta concepción espacial.

Quiere ello decir que el fluir propio del tiempo en Jouve es percibido bajo forma espacial, pero, al mismo tiempo, que todo fenómeno de espacialización tiene un referente temporal muy concreto. La relación es doble, y si no se advierte así no hay comprensión posible.

Este fenómeno de percepción espacial guarda relación con la referencia material del cosmos y los mecanismos de aprehensión que he venido examinando.

Espacializar el tiempo es, por lo pronto, congelar el movimiento. Ello conduce a la creación de las imágenes fijas observadas (por ejemplo, en el caso de las nubes). Estas imágenes fijas culminarán en la creación de figuras escultóricas y arquitectónicas en donde la petrificación de la materia es inherente al orden mismo. Entran, así,

en funcionamiento los mecanismos de dureza, peso y espesor analizados.

Jouve participa de la observación de Bergson (241) acerca de la dominante espacial como degradación de la energía ("élan vital"). Degradación que no debe tomarse, en el caso del primero, en una acepción meramente física, sino fundamentalmente moral, indisociable del concepto de culpa y de pecado. Pero dejando de lado los aspectos morales del hecho, la distinción bergsoniana es aquí pertinente: materia definida por la categoría del espacio, o energía prácticamente paralizada, es decir, espacializada.

No entro en la polémica sobre la concepción de fondo acerca de las formas de la experiencia. Lo que básicamente me interesa de la distinción bergsoniana es la relación dominante espacial-dominante material.

No veo inconveniente, en principio, en coincidir con Durand sobre la condición espacial de la imaginación y el carácter topológico de toda imagen (242), ni mucho menos todavía respecto de la distinción de Piaget (243) entre un espacio perceptivo y otro representativo, al cual estaría ligada la función simbólica.

Pero ello no da cuenta de la dominante espacial ligada a una visión radicalmente material del universo, concepción que sí se da en Jouve y cuya explicación pasa forzosamente por el hecho de la degradación.

No tienen, por ejemplo, ningún sentido en él las funciones de la elevación y el descenso si no se las vincula al concepto de pecado; como tampoco lo tienen en Freud; da lo mismo, en este caso, que el término pecado sea sustituido por el de "catástrofe".

De cualquier forma lo que me interesa especialmente resaltar es el fenómeno de espacialización de lo temporal, y, al mismo tiempo subrayar, la referencia temporal, en absoluto eufemizada, sino bien explícita, de cada uno de los espacios.

a. La profundidad y el abismo.

Como se ha ido viendo, el trayecto de Jouve, producto del imperativo, se dirige hacia lo profundo. La fascinación por las profundidades y la obsesión por el abismo son obsesión del centro, lugar donde habita el "corazón" de lo creado. Espacialización, pues, del tiempo, y referencia temporal de ese espacio, percibido a través de lo profundo:

"Pour un temps humide et profond le monde est  
plus noir" (244 )

pero, en tanto que núcleo, es a la vez lugar de origen

"Fourmillante d'espace et d'espace et de nuit  
C'est ici qu'elle fait tomber ses fracas  
Manteaux et nudités profondes

C'est ici que tout naît" (245 )

La ensoñación de lo profundo estará, pues, necesariamente vinculada al corazón:

"C'est pourquoi mon coeur est si profond" (246 )

a la sangre;

Valse

"Poursuite échevelée en sang Sarabande en fièvre  
du sang!

Tourbillons de noces ravies, parcequ'une larme  
en triangle

Est suspendue et mort (...)

Sarabande de rubans de cheveux de grandes hanches;

et rai mortellement d'un seul pouvoir le  
sang,

que profond! que profond! est ce noir sang  
sonore" (247)

Así como la vivencia de la noche y de la tiniebla;

"Des timbres des soubasements noirceur profonde"  
(248)

A su vez, la vivencia de la profundidad será vivencia de lo colectivo:

"Des profondeurs du pays sans nom" ( 249)

de la clausura;



"La clôture du couvent, brique et jardin  
Elle est verte, elle est profonde  
Et les oiseaux viennent des plis d'un temps  
lointain" (250)

pero es, ante todo, fascinación por el abismo

"Dx pays saignant que je ne conduis pas et qui  
tient son  
étranger à la chafne dans ses sources.  
Du pays où je n'ai jamais percé le bel hymen  
d'un col,  
Du pays d'abîme où je vis privé des cordes de  
parole" (251)

Y este responde, a su vez, a 'la misma vivencia del  
cuerpo femenino indicada antes.

"O donne moi ton corps ouvert en grand secret  
Là où la profondeur est énorme et sauvage  
Où le temps est perdu dans l'abîme" (252)

. . . . .

"Quel abîme noirâtre et fade put réveiller  
Suave un creux de sang" (253)

Por otra parte, el descenso a las profundidades impli-  
ca necesariamente la vivencia del fondo

"De force, humblement conduite des noirs fonds,  
Des cruautés intestinales, des bûchers

De brûlements, des douleurs, de Satan  
Jusques à s'abaisser sous la tonnerre de grâce!" (24)

.....

"(...) et tous les fonds  
couverts de lacs entrelacés de cimes" (255)

. El fondo vivencia de lo bajo

"Commence par le plus bas  
S'épaississant sur les mots obscènes et froids" (256)

. El fondo como clausura.- La fosa

"Donne nous de nommer ton Nom hors de la fosse" (27)

.....

"Nous sommes si privés d'amour dans cette fosse" (258)

.....

"Le sang humain, l'espoir, le souvenir humain  
Sont les ingrédients noirâtres de l'espace  
Fosse aux lions de Daniel sous l'oeil incandes-  
cent" (259)

. El fondo como cuerpo

"Féminine fontaine aux terribles grands fonds" (261)

.....

"Et les deux n'étaient plus que souterrains un  
corps" (261 )

• El descenso

"La jeunesse descend au sombre carrefour" (262 )

• Humanización

"La descente faisait l'amour à la chaleur  
Les masures de bois tourmentoient la lumière"  
(263 )

• Descenso-noche

"Pedans dehors et s'enfoncant à la nuit chaude"  
(264 )

• Vinculación con la mujer

"Des cuisses, des cheveux, cette femme est plon-  
geuse" (265 )

Lo interior

"Ges oiseaux montant d'intérieur par un pépiement  
sans terme" (266)

.....

"peut-être ai-je dans les airs  
Intérieurs, l'agneau et la colombe" (267 )

Pero lo interior, contiene, a su vez, la naturaleza  
por entero;

"On écoute au profond du monde intérieur  
Se produire les étendues, plaines montagnes  
Lacs et mers bleuités somptueuses couleurs  
Chaque lieu chassant l'autre au gouffre de no-  
tre âme" (268 )

Lo hueco

"(Ils) Fixent un espace creux avec la mort en de-  
dans" (269 )

• Ensoñación del cuerpo a partir de lo hueco:

"Des creux des chairs" ( 270)

La vulva y el vientre como urna

"(...) dirais-tu les tenailles basses  
Qui s'emparèrent des hauts vols, qui gagnèrent  
les plus  
hauts dieux  
qui grondèrent qui ramenèrent jusqu'à la vulve  
originelle" (271 )

.....

"Et les ventres les urnes" (272)

.....

"Car on vit sur ton urne où le brun frison dore" (273 )

La amplitud

"(...) des humains aux vastes hanches" (274 )

.....

"Reparais corpulence héroïque des soirs  
Anime de pensées tes deux cuisses géantes" (275 )

.....

"Celle qui fut aimée aux vastes chevelures" (276 )

b. La extensión y la llanura

. Ensoñación espacial de lo climático

"Les nuages dessus les frontons grisonants  
Font la même plage glorieuse avec le maritime  
azur" (277 )

. Geologización

"L'angoisse ne me quitte avec ses bouts dorés  
Ses lignes ses terrasses" (278 )

. Ensoñación de la memoria y el mar como extensión

"Et toute l'étendue de mémoire en grands édifices  
humains  
Aussi infirmes qu'une larme à la surface d'une  
grande mer  
A face obscure" (279)

.....

"Couché le vaste belu de la mer" (280 )

- . Ensoñación de la sangre y la materia vegetal como extensión y capa

"Je voyais une nappe épaisse d'huile verte  
Ecoulée d'une machine et je songeais  
Sur le paré chaud de l'infâme quartier  
Longtemps, au sang de ma mère" ( 281)

- . Isomorfismo de la memoria, la materia vegetal y la sangre a partir de la extensión

"Les plans harmonieux se forment à l'instant  
En pièces d'escaliers; mémoire et bois et sang"  
(282)

- . Referencialidad temporal:

"Le temps des plans bleus du désir, le temps des  
plans verts  
du saphir" (283 )

- . Isomorfismo entre la ciudad y la sangre a partir de la ensoñación de la llanura

"Sur l'opulent plateau où les villes semblaient  
Prosperes (le sang coulant dans les ruisseaux"  
(284 )

- . Ensoñación de la interioridad como llanura:

"L'épaisse cérémonie à la longue plaine noire  
De l'intérieur et de l'adieu, de minuit et du  
départ" (285 )

c. La ensoñación a partir de la altitud y la elevación

"Aujourd'hui que la terre est élévation" (286)

.....

"Parce que l'âme est étendue plus haut que l'espace  
Et plus haut que les conceptions et que l'amour"  
(287)

• Humanización de lo geológico

"Ces chemins de jour ascendant selon la respiration" (288)

• Vinculación con el paisaje alpino

"Cirque des cirques d'or. On erre sur les lieux  
Aspirant à l'éther qui s'enfuit par le nombre"  
(289)

• Con la oscuridad

"Le haut du monde est bleu jusqu'à l'obscurité"  
(290)

• Con el metadiscurso de orden religioso

"Les vertus du Christ s'élevaient et croissaient  
(...)  
Sous l'action des rais brûlants de son amour"  
(291)

### 3.2.2.1.2. Catalizador geométrico

Relacionado con el anterior, Jouve, tal como vimos, percibe una gran parcela de realidad mediante componentes geométricos.

En su estudio sobre la estructura de la imaginación, Durand sitúa este rasgo perceptivo dentro del régimen diurno, acompañado del predominio visual, la parcelación y un sentido del aislamiento que, en casos patológicos, conduciría a claros fenómenos de autismo.

Respecto de la parcelación del objeto, Durand, canalizando la plancha tercera del test Rorschard, comenta: "C'est ainsi que la planche III, où il apparaît tout naturel de voir des garçons de café, des bonshommes, etc..., est interprétée d'une façon morcelée: Le sujet ne voit que la tête, le cou, les bras" (292) (...) "Les objets, les sons, et les êtres se "découpent", sont "séparés" (...) "les personnages ne sont que des statues" (293 ).

El comentario de Durand tras el examen de rasgos encontrados en casos límite como son enfermos aquejados de esquizofrenia, es pertinente respecto de "parcelas" de ensoñación jouviana, quien dicho sea de paso y para evitar confusiones, no tuvo nunca la más mínima dolencia esquizofrénica.

El tercer rasgo que señala Durand en el régimen diur-



no de la imaginación, resulta, como en el caso anterior, de los análisis de Minkowski ( 294). Se trata, en el caso de laa esquizofrenia, del "geometrismo morboso", al cual está ligado la desaparición de la noción del tiempo en favor de un presente espacializado continuo. A este hecho se une unaa preferencia muy marcada por el mundo de los sólidos y la solidificación de los objetos: "la solidité comme idéale; enfin le solide appelle l'imagination du rocher et de la montagne" (295).

A mi entender, los rasgos descritos por Durand son, en el caso de la imaginación jouviana, inapelables, de la misma forma que resulta determinante su taxonomía de símbolos. Las consecuencias pertenecen al orden de la interpretación.

Veamos ahora los componentes geométricos a través de los cuales discurre la ensoñación en la poesía de Jouve:

- . Ensoñación del ascenso y del descenso como linealidad;

"Et douces d'oiseaux chanteurs montant la ligne  
descendant" ( 296)

- . Ensoñación por lo central;

"Toujours je mangerai ton bien  
Toujours je connaîtraí ton centre  
Toujours je verrai ton oeil peint" ( 297)

- . Ensoñación por la línea curva;

"Ce monde était droit infini courbe glissant l'un  
dans

l'autre" (298 )

.....

"L'Envoyé et la Chassée circulent dans l'ovoïde  
espace bleu

Ensuite réunis

Ils forment une longue chanson avec les hauts et  
les bas

(...)

Toujours le courbe en forme de vague les hauts  
et les bas" (299)

. Ensoñación por la redondez:

"Mon berger, l'urne d'or" (300)

.....

"Son sein était beaucoup plus rond" (301 )

. Ensoñación por el cono:

"Ce ne sont que galeries  
mates

Ce ne sont que charmes jaunis. Ce ne sont que cô-  
nes de  
sable" (302)

. Ensoñación por el prisma:

"Il existe un oeil dont le prisme regarde" (303 )



. Ensoñación por lo cuadrado:

"(Les murs  
carrés par la pensée et les joints de la terre)" (304)

. . . . .

"Chair carrée toujours plus haut corps que le  
mien  
Odeur, poids et sourire, tes armes, choses comman-  
dées  
Chef des arbres  
la pensée" (305)

. Ensoñación por la espiral:

"Et les spirales des avoines" (306)

. . . . .

"Ces femmes soyeuses des théâtres d'argent  
N'ont, spirales de péché, manequins d'acier" (307)

E Ensoñación por la esfera:

"Et l'immense solaire avec le petit ombre  
O bleu des sphères sur la tristesse des temps"  
(308)

3.2.2.1.3. Catalizador arquitectónico:

A lo largo de todo el trabajo vengo señalando el dis-

currir de imágenes poéticas hacia la creación de espacios arquitectónicos, lo cual es una variante más de lo espacial en las formas de aprehensión de la realidad.

Tal fenómeno de percepción bajo forma arquitectónica no tiene, como en el caso de Michel Leiris (309) un carácter hermenéutico; o si lo tiene, es en segunda o tercera instancia y de forma muy debilitada. Los dos coinciden en la misma referencialidad temporal de lo arquitectónico y la materia dura como expresión del origen, a lo cual se une también Yves Bonnefoy. Pero así como en Leiris ello tiene una dimensión ontológica evidente, en Jouve responde más bien a un modo concreto de ensoñación de la realidad. En el primero esta dimensión conducirá a estudios arqueológicos indispensables para la creación de un espacio de escritura autobiográfica, enriqueciéndose con una serie de contenidos intelectuales inseparables del hecho mismo. En Jouve, por el contrario, permanece en un plano fundamentalmente sensorial. Aunque determinadas presencias, como por ejemplo el muro, ofrezcan una fuerte carga conceptual, y otras como el templo puedan provenir de un metadiscurso religioso, no tienen, ni con mucho, el valor hermenéutico que presentan en Leiris.

Aquí tratare las presencias y los mecanismos de percepción que muestra el catalizador arquitectónico.

- Ensoñación a partir de la voûte:

"Vite, ô Mort! pour la voûte et les loques  
étranges

Pour tant d'effort de dents de sexe de drapeaux  
De ciels! pour tant d'irréparable et de misère"  
(310)

. Ensoñación del agua como bóveda:

"Atteindre la voûte des eaux" (311)

. Pertenencia al metadiscurso religioso:

"Ma souffrance et ma corporelle misère  
Seront les voûtes de la nouvelle église" (312)

- Ensoñación a partir de la columna y el frontón:

. Del deseo:

"Tu connais l'obscène désir entre tes colonnes"  
(313)

. De la memoria:

"La foi nous brûle ainsi la majesté  
Du soleil avive un fronton de mémoire" (314)

. Del corazón:

"O Vierge noire dans un temple de vent clair  
Etoile de la mer sur les lieux déséchés  
Rire sous les piliers de marbre du coeur mort"  
(315)

- Ensoñación a partir de la cripta:

. Humanización de ésta:

"La lumière est au fond de la crypte vivante" (316)

. Como tumba:

"Pour assister à la crypte des morts changée en  
ciel" (317)

- El templo

. Vinculado al mar como substrato:

"Des lors il n'y eut plus de temple sur la mer"  
(318)

. El templo para ensoñar la memoria y la mujer:

"Et lorsque tout n'est plus qu'amertume et douleur,  
Maudit soit-il ce temple de mémoire  
Aux portes crevassées d'oubli! Maudite la femme  
longueusement adorée autour d'un seul objet  
Nommé par nous le temple ou penser de la femme"  
(319)

. El templo como espacio interior:

"La plus grande laideur qui brisera l'amour  
Est cette nuit amère et ce silence froid  
Etendus au fronton du temple intérieur:  
Tout est glacé dans le chateau du seigneur froid"  
(320)

. Ensoñación de la muerte:

"Franchissement

Du temple sourd de la mort même" (321 )

. Dimensión temporal vinculada al mar y al cuerpo:

"Et si ce sont les temples anciens de l'art

Les splendeurs au bord de la mer des nacres de  
chair" (322)

. El templo como ensoñación de la naturaleza:

"Recherches des routes sans ports

Et de lacs où nulle eau ne sonne

Des temples batis sans lumière

Nuit où le soleil ruissela" (323 )

- La casa

Conjunción casa-mujer:

"La face était empruntée aux maisons

Boucles d'or artificiel sur peigneur bleu

La dormeuse éveillée-cette femme vénale

Était fausse maigre-

La meurtre antique était dans son regard plâ-  
treux" (324)

. Ensoñación del agua:

"Cygne fou, revoyons ta chambre d'eau verdâtre"  
(325)

. Para el corazón:

"Lorsque tu es contrainte maison des morts" (326)

. Ensoñación del cuerpo femenino:

"La fraîcheur de tes membres blancs que tracent  
tes jambes

longues

Vers le bois noir poussé à l'entrecroisement

Qui grossit sur le grand arc où la maison de tes  
lombes" (327)

. La casa como espacio interior:

"Ma chambre ô mon amour n'a plus aucune porte

Tu es libre d'y désoler tout mon coeur" ( 328)

- El palacio:

. Vinculado al mar como substrato:

"(...) aux palais de la mer" (329)

. Como espacio interior vinculado a la sangre:

"Ton noeud de nerfs tel palais du sang de l'amour"  
(330)

- La ciudad

"mientras el mundo se muere  
En apetencia por sus caminos  
metálicos"

(T.S. Elliot. Burnt Norton)



- . Frente al distanciamiento y la soledad del "je", la ciudad es el espacio de lo colectivo y lo plural ("nous-il"), el lugar de la "tribu", en expresión de Jouve.

El campo sémico de la ciudad viene dado por este hecho, así como por la presencia intertextual del discurso apocalíptico; la ciudad terrena como la Prostituida, y la Jerusalén celestial.

"Tu mourras tu mourras capitale d'alarme  
Dure prostituée" (331)

- . La ciudad, espacio de la masa plural, regida por la ciencia, es una de las formas específicas en Jouve de encarnación de pecado. Indico sobre la marcha las analogías de esta concepción con la de Baudelaire, al igual que la coincidencia sobre la valoración en Baudelaire respecto del progreso científico frente al progreso moral.

La ciudad, por otra parte, estará localizada siempre en el llano y nunca en la ascensión;

"Cette ville dont on se souvient forme un tableau  
noir

La voyez-vous fumer où la terre est plate?" (332)

De la misma forma que, en el ámbito individual, el corazón es punto nuclear, la ciudad lo es de lo colectivo. De esta suerte, los mecanismos de ensoñación y las presencias

de un ámbito y otro pueden intercambiarse al tener todos una misma referencia en el pecado.

. Ensoñación de lo corpóreo:

"Toute la gloire est pour ce corps prostitué  
Qui fut misère aux avenues de vie" (333 )

. . . . .

"L'immense matériel des villes et des chairs" (334)

. Ensoñación de lo geológico:

"Sur un sol bousculé de larmes, mon terrau  
De ville blême rassemblant sa forme ville  
Ses palais résistants et ses hauts regégats  
Et ses foules bouchées par matière et entrailles"  
(335 )

. Ensoñación de lo climático como tiempo y memoria:

"(...) et qu'il est lourd d'arracher ces mémoires  
Ces caresses du soir aux villes de péchés" (336 )

. Ensoñación de lo vegetal como humano:

"Comme si des forêts de vivant désespoir  
Avaient poussé entre les dalles des quartiers"  
(337 )

. Ensoñación de la piedra y el abismo:

"J'ai revé d'un coeur de la pierre  
C'était au fond des ruelles d'enfer d'un quar-  
tier de  
l'enfance et devenu noir vert" (338)

- El muro

Es éste una de las presencias actanciales más continuas en la obra de Jouve. Aparece ya en las primeras páginas del primer libro de poemas.

Al igual que el árbol, el muro pasa a ser inmediatamente interiorizado, lugar de confluencias de la materia orgánica y la materia mineral. Volvemos a encontrar, por lo tanto, un doble movimiento de equivalencia. A través de él el mundo mineral es animalizado y el mundo animal mineralizado. De esta suerte, el muro expresa la condición misma del hombre: ser prisionero en lucha:

La Prison

"Un homme était emprisonné  
Il étouffait par la méchanceté des murs  
Voulait-il les effacer voulait-il les oublier  
Les murs faisaient monter sur lui le cafard des  
choses  
Les murs lui apportaient les monstres variés de  
son passé  
Voulait-il les apprivoiser ils grimacaient comme  
des bêtes  
Et se rapprochaient

Et lui parlaient  
Bientôt il n'aurait plus que l'espace de son corps  
Suaire de pierre  
Ensuite ils feraient éclater son corps et puis le  
cœur  
de son corps" (339)

El texto mantiene una ambigüedad en principio difícil de resolver. A partir de un movimiento de animación de la materia inanimada (muro) se procura una identificación entre las paredes y la bestia.

. Movimiento de animación:

"la méchanceté des murs"  
"les murs faisaient monter sur lui"  
"les murs lui apportaient"

. Referencialidad temporal: "les murs lui apportaient les monstres variés de son passé". De esta forma, el muro, en tanto que clausura, contiene todos aquellos elementos con idéntica referencialidad temporal.

. Referencialidad material: "les murs faisaient monter sur lui le cafard des choses". Cosificación, pues, del ámbito humano.

. Movimiento de animalización, complementario del fenómeno de cosificación:

"Ils grimacaient comme des bêtes"

- . Por último, petrificación de lo corpóreo:

"Bientôt il n'aurait plus que l'espace de son  
corps

Suaire de pierre"

El muro resulta, pues, vivencia de la imitación y la clausura, con un referente material muy claro y con otro temporal que comprende todos aquellos con la misma referencialidad. Junto a ello, como el corazón y el árbol, presenta un semantema específico "lucha"; a la vez, las paredes del muro, -o de la verja, o de la cripta, o de la casa, o de la fosa, es decir, de cualquier presencia con idéntica funcionalidad en la clausura- resultan corporificadas.

- Referencialidad material:

"Salle d'entrée en matière

Tes murs sont des monceaux de pierre

Ici le voyageur endure

Tes murs sont garnis de supplices

Tes voûtes nourris de cordage

Ici le voyageur voit l'escalier d'obscur" (340)

- . Petrificación: "Tes murs sont des monceaux de pierre"
- . Lucha: "Tes murs sont garnis de supplices"
- . Clausura: "salle d'entrée-voûte"
- . Animalización: "nourris de cordage"

- . Vivencia de la tiniebla: "l'escalier d'obscur"

- Referencialidad temporal e isomorfismo de los contenidos;

- . Referencialidad sexual
- . Referencialidad en la muerte

"Je ne vous parlerai pas d'ombre ni de jour

Ni de nuit superbe

Ni du sein de l'habitant des jardins

Ni de la guerre sourde des guerriers

Ni de la destruction des villes coupables

Ni des morts lointaines

Ni du vent plein d'effroi

Lorsque je suis sortie de mes murs blancs" (341 )

. Interioridad y clausura: "lorsque je suis sortie de mes murs blancs"

- . Catalizador climático: "ombre-jour-nuit-vent"
- . Catalizador humano: "ni du sein de l'habitant"
- . Catalizador vegetal: "l'habitant des jardins"
- . Catalizador geológico-arquitectónico: "murs"
- . Catalizador cromático: "murs blancs"
- . Espacio de la colectividad: "villes coupables"

. Arquetipo de la culpa con los dos principios que la sustentan:

- . etos: "nuit superbe"
- . tánatos: "guerre sourde des guerriers"  
"destructions des villes coupables"  
"morts lointaines"

El muro y la muralla responden a una misma vivencia complementaria de la clausura y la petrificación; lo contenido en él resulta ser tanto la materia animal cuanto la mineral

"Je suis un seul pays entouré de dents fauves  
De murs blancs couronnés de sang" (342 )

. . . . .

"Là, muraille et frontière amère, odeur de bois  
De larmes et du fumier  
Et le fils émouvant tremble encore une fois  
De revoir dur ce qu'il a vu doux dans le ventre" (343)

### Las ruinas

Al igual que el paisaje desértico, del cual son isomorfos, los paisajes en ruinas y el valor actancial de la ruina es otra de las constantes de la pcesía de Jouve. Los

dos responden al mismo mecanismo de "destrucción" analizado en el catalizador climático.

La ruina remite directamente al arquetipo de la falta: ruina como vestigio de una edificación anterior que queda destruída al producirse la catástrofe. El hombre individual, en tanto que microcosmos, y presentando en su interior la misma estructura abovedada que la naturaleza, es igualmente "ruinoso". Cosmos e individuo son, así, ensoñados en una imagen plenamente arquitectónica.

La ensoñación aparecerá habitualmente acompañada de componentes con referencia en la destrucción y en la lucha:

D'une extrême douleur vaste confusion  
Et d'une ardeur extrême  
Je voulus faire le bonheur humain. Carnation  
d'orage et ruine ailée" (344)

pero también puede aparecer acompañada de cualquier otro componente con referencia temporal, de la que la ruina es testimonio:

"Monde en ruine et sales langes" (345)

pero resulta fundamentalmente vinculada al componente acuático, bien sea a la materia en sí, bien a cualquiera de sus formas -la más frecuente será el mar-, bien a algunas de sus funciones, que es, habitualmente, por donde se pro-



duce la transgresión:

"Comment fait le soleil irriguant la ruine  
Pour saluer tant de charnelle injure" (346)

Paisajes marinos en ruinas, paisajes desolados y petrificados son frecuentes en la obra de Jouve. A ello se une la fosilización de la materia animal. Vestigios de un origen y testimonios de la destrucción. La ruina, al encontrarse en la base, desempeña el mismo cometido de sustento que se analizó en el mar, la savia y la sangre. Así aparecerá vinculada al catalizador vegetal y humano:

"La végétation l'étouffant d'un automne:  
Campanules et thym saxifrages de sang  
Les ruines blanches et les potentilles jaunes"  
(347)

. . . . .

"J'aurai voulu marcher longtemps parmi les ruines  
Et découvrir son corps toujours ensanglanté  
Qui transpire à la transparence de la lune  
Effort toujours de la chaleur et du duvet" (348)

Cuerpo como ruina, naturaleza ensoñada como ruina, civilización como ruina. El nuevo edificio humano tiene, pues, sus bases minadas, resulta de la destrucción y contiene en su propia materia la destrucción.

- La puerta y la apertura

Si el descenso, la interioridad y la clausura constituyen una serie de funciones, su contrario, la apertura, ha de producirse necesariamente con el mismo valor textual. Este se concreta en un elemento netamente arquitectónico: la puerta, o cualquier otro que, de la misma forma que supone la entrada en un recinto limitado, implique también la salida del mismo (por ejemplo, la abertura, el umbral, el pórtico, el puerto, etc.)

"Nous contemplons le porche de l'esprit muet  
Mais il s'ouvre, et d'un fracassant accord  
Le porche de l'esprit, la marche de la mort!"  
( 349)

La ensoñación de la apertura está, pues, ligada a su doble funcionalidad: de entrada, en cuyo caso la apertura da paso inmediatamente a la ensoñación de lo cerrado:

"Lorsque votre âme de raison  
arrive aux portes rosées  
De votre bouche" ( 389)

y de salida. Esta última, que comprende la mayor cantidad de complejos metafóricos, se inscribe en el último espacio de la dinámica, es decir, en aquel punto que contempla directamente la salida:

"Ecoute, porte du ciel!

(...)

Tu es

La seule liberté" (351 )

En este espacio, la ensoñación de la apertura proven-  
drá del hecho mismo del caminar asociado al movimiento de  
elevación:

"Elle erre sur la cime amère de la montagne  
Cherchant une autre port" ( 352)

#### 3.2.2.1.4. Catalizador escultórico.

Tal como se ha venido mostrando directa e indirectamente a lo largo del trabajo, una de las formas de percepción en Jouve parte y se resuelve en imaginería escultórica. Su rentabilidad es menor que la arquitectónica, pero engloba un número amplio de imágenes.

Esta forma de percepción responde habitualmente a la vivencia de la muerte en cualquiera de sus modalidades, principalmente a los períodos de negación. Junto a ello, la vivencia de lo pétreo es un constitutivo básico.

Un ejemplo muy claro analizado es el de la nubosidad. Este muestra el movimiento siguiente:

-fijación e inmovilidad --> solidificación de la materia --> petrificación --> imagen escultórica; "volutemonstres".

La parcela de realidad en la que habitualmente se produce es en la negación de la sexualidad. El cuerpo femenino ensoñado como escultura, resulta asexuado y, de esta forma, en la concepción jouviana, plenamente destruido.

Otros dos mecanismos de destrucción son la purificación misma y la noche -negrura en su vertiente purificado-

ra. Por el peso, la petrificación y la dureza, lo humano se convierte en no humano. Este mismo mecanismo de figuración se produce de forma muy clara en el Vigny de Les destinées, figuras de mujer que, en un paulatino proceso de petrificación, se convierten en estatuas; a partir de aquí el texto de Vigny ofrece una clara oposición ideal entre el hombre nuevo y el hombre viejo.

En el caso de Jouve, la figuración de la Virgen resulta siempre una clara imagen escultórica: la Virgen negra...

Los agentes, por último, de la escultura, estarán ligados a los procesos de negación indicados anteriormente. Todos aquellos componentes que respondan a la vivencia de la destrucción y ejerzan un cometido destructor, tenderán a crear imágenes escultóricas.

### 3.2.2.1.5. Catalizador cromático

En la poesía de Jouve, la vivencia del cromatismo resulta determinante.

Es del todo imposible entender su poesía sin delimitar el referente de lo cromático, pues una importantísima parte de los procesos metafóricos se efectúan en torno a la carga semántica otorgada al color.

En gran medida, tal referente se ha delimitado ya al estudiar la materia vegetal, la sangre y la noche.

Dos colores dominan en esos ámbitos: el rojo y el negro. El rojo, en todas sus variantes, se deriva de la sangre y de las presencias florales. El negro surge de la noche y la tiniebla. Junto a ellos nos ha aparecido también el verde, el gris, el marrón, el azul y el blanco. Esta es, pues, la gama cromática principal en la obra de Jouve.

Si hago derivar los colores de los distintos ámbitos naturales se debe a que éstos no son dissociables de aquéllos, sino su expresión misma. De esta forma, cada vez que en los textos aparezca el color, dará cuenta, explícita o virtualmente, de la realidad a la que se encuentra vinculado. Que re ello decir que la ensoñación del cromatismo en Jouve no es nunca gratuita, sino la forma específica de designar determinadas realidades. Su valor actancial es, por lo tanto, primordial.

A la luz de todo lo que se lleva analizado, el referente del cromatismo se desprende con facilidad; éste no es otro que la materia. La vivencia del color remite siempre a la vivencia de la materia. Más que ningún otro de los componentes que llevo estudiados, el color, en Jouve, se refiere a la materialidad del universo. Este, y no otro, es su referente exacto.

Ello quiere decir que el cromatismo comprende todos y cada uno de los elementos de la naturaleza, y que éste hace posible que unos puedan convertirse en otros cuando son percibidos cromáticamente.

La razón de la referencialidad material de lo cromático se desprende de la percepción luminosa del tiempo. Como se vió en el análisis del catalizador climático, la aurora remite directamente al catalizador cromático por la experiencia de la luz; la vivencia del comienzo será necesariamente percibida cromáticamente. Ahora bien, la vivencia del comienzo lo es también de la vida, es decir, generación y fecundidad;

"De la masse issue d'une terre jusqu'à ton ventre  
couleur

d'aube" (353)

Recordemos el dominio absoluto del cromatismo en la descripción de un parto;

"Ne résiste plus coeur précieux! Adore le fantôme  
sang

Le fantôme noir et rose ivoire et brun bleu, ta-  
ché de

vert blanc

Le sorti de la mer!" (354 )

En el análisis de la percepción del tiempo a partir de la luz, se examinaba cómo, en virtud de un sema advenimiento, se producía la relación entre el cromatismo y lo biológico. Todos los procesos biológicos van a tener, así, expresión en el cromatismo, y fundamentalmente uno, el de referencia sexual:

"Masses de mémoire et de sexe: couleurs" (355 )

Pero, en la obra de Jouve, todo proceso biológico parte de la ensoñación de la sangre, principio vital. El color dominante en esta parcela de realidad será, por lo tanto, el rojo.

Ahora bien, materia ("masses") conduce a procesos de petrificación. Así pues, la segunda gran parcela cromática está vinculada a la gama cromática de "pierrerie". Y, a su vez, por su vinculación con la piedra, el cromatismo dará igualmente cuenta de tales procesos de petrificación.

La tercera gran parcela de realidad designada por lo cromático surge de la ensoñación de lo negro. Esta última presenta una doble vertiente: por un lado, ofrece la mis-



ma referencia temporal indicada hace unos instantes. En efecto, si la luz tiene una referencia temporal, cabe afirmar con toda exactitud que la noche tiene la misma referencia. Surge, de aquí, la ensoñación por la negrura, que resume, en su espectro, todos los componentes que den cuenta de la temporalidad;

"Dont la majesté du temps devenue noir" (356 )

Sin embargo, por la oposición alba  $\neq$  noche, así como por el metadiscurso intertextual sobre la noche oscura del alma, la negrura está, asimismo, en la base de la ensoñación de todos los componentes designados la purificación. Y puesto que ésta se lleva a cabo mediante la destrucción, la negrura tendrá, de esta suerte, una referencialidad destructora positiva que se une a la negativa de la temporalidad y de la falta.

El rojo y el negro, tal como se señaló antes, son, de esta forma, los dos colores dominantes en la obra de Jouve, designando, respectivamente, el impulso erótico y el impulso de muerte.

No obstante, puesto que estos dos impulsos radican y constituyen el abismo, y puesto que la materia ocupa un espacio, el cromatismo estará necesariamente ligado a lo espacial en todas sus formas.

Como puede apreciarse, el cromatismo engloba todas las

dimensiones de la poesía de Jouve. A partir de él cabe llegar a todos los componentes y todos están contenidos en él. Ya veremos más tarde cómo también puede llegarse a aquéllos que no presentan una referencialidad material.

El análisis que cabría hacer del catalizador climático sería exhaustivo, pues abarcaría la práctica totalidad de la obra de Jouve. Voy a señalar los ámbitos principales en los que actúa cada color.

- Ensoñación del abismo: dominio del negro

"La messenger d'un amour futur  
S'est avancée: elle ouvre un gouffre noir  
De la très noire porte et elle entend  
venir et revendir les ciseaux destructeurs" ( 357)

- Ensoñación de lo subterráneo: dominio del negro

"La lune paraissait d'un noir souterrain" ( 358)

- Ensoñación de la profundidad: dominio del negro

"pour un temps humide et profond le monde est  
plus noir" (359)

- Ensoñación del fondo: dominio del negro

"De force humblement conduite des noirs fonds"  
( 360)

- Ambito animal: dominio del blanco

"La blancheur animale" (361)

- Ambito geológico:

- . dominio del rojo

"La terre quand on la suit est passionnément, rous-  
se" (362)

- . dominio del negro

"Ondulation et matière

Le noir dilué en espoir

Et la matière fait roche" (363)

- . dominio del verde

"La mer y rabat son sang vert

D'atroces débris sexe et sève" (364)

- Ambito climático:

- . dominio del rojo

"Ni les chairs que le sang vernit de rosée rouge"  
(365)

- . dominio del negro

"Tout nu sans adversaire connu l'étoile

Scintille dans un air noir" ( 366)

- . restantes colores

"Enormes cumulus justifiant l'amour

Evanouissements verts, roses éternelles" ( 367)

- Ensoñación de la ciudad: dominio del rojo

"Un objet rouge" (368 )

. dominio del verde

"Un objet rouge en émail vert" (369 )

. dominio del negro

"Des magies de vert noir" (370 )

- Ambito vegetal: dominio del verde

"Soulevant parfois des masses d'arbre

Qui a l'image de la mort sont vertes" ( 371)

. dominio del rojo

"L'herbe enfin car l'herbe triomphe rose" (372)

. dominio del azul

"Mesures le ciel admirable perpendiculaire et  
bleu

peut-être de couleur vert et l'herbe de couleur  
bleu" (373 )

. dominio del negro

"Et l'arbre de science entrait ses tubes noirs"  
(374 )

- Ensoñación del cuerpo:

. dominio del rojo

"O corps immense et qui sur cette terre  
A porté le buisson le plus rouge et ardent"  
(875 )

. dominio del negro

"Ventre avançant l'énorme touffe  
Forte et noire comme un péché" (376 )

. dominio del azul, del verde, del blanco y del amarillo.

Como se ha visto reiteradamente, los procesos de negación están asociados al color negro. Dios, en la medida en que resulte ser purificación, será igualmente percibido como negrura.

Por otra parte, si la luz es la forma específica de percibir lo material, Dios, en tanto que concebido como negación o lo totalmente otro, resultará ensoñado por la negación de la luz, esto es, la negrura.

"Essence Noire, le monde a disparu" (377 )

. . . . .

"Spirituelle beauté fille de larme

Ton corps sans sexe fut enfanté dans la sphère

Haute noire éternellement rare et calme! (378)

. . . . .

"O Vierge noire dans un temple de vent claire"  
(379)

Conviene, pues, reparar en la complejidad de color negro y la múltiple referencialidad que éste procura.

De un lado, como color, da cuenta de la materialidad del universo en su doble vertiente: materia orgánica e inorgánica. Del otro, también como color, procura la referencia temporal de ésta. Junto a ello, al estar vinculado a la tiniebla y ser ausencia de luz, resulta ligado a los distintos procesos de destrucción y purificación. Por otro, puesto que la luz y el cromatismo son temporalidad, su opuesto, el espacio, será también ausencia de luz y cromatismo; es decir, la negrura resulta ser la forma específica de percepción de la espacialidad.

Por último, Dios, en tanto que El es lo que no es, y lo que es resulta ser materia, es decir, luz y color, será igualmente percibido como negrura.

## El fuego y la luminosidad

### 1. La luminosidad

Dos facetas presenta la luminosidad en Jouve. Una, de referencia temporal y negativa, analizada ya en diversas ocasiones. Otra, por el contrario, positiva. Es ésta la que ahora voy a examinar.

De la misma forma que el esquema ascensional se opone al del descenso, la tenebrosidad se opone a la vivencia de la luz. "C'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur" (380). La vivencia de la luminosidad nos sitúa en el esquema ascensional.

Lo curioso es que, en esta faceta, la luz no presenta componente cromático alguno; es incolora. Durand, analizando el tratamiento de la luminosidad entre los Bambara, y apoyándose en Bachelard, afirma: "Ce qui est remarquable, c'est que dans tous les cas précités la lumière céleste soit incolor ou peu colorée. Fréquemment dans la pratique du rêve éveillé l'horizon devient vapoureux et brillant. La couleur disparaît à mesure que le sujet s'élève en songeant lui fait dire: "J'éprouve alors une grande impression de pureté". Cette pureté est celle (...) de l'astre brillant, et Bachelard montre bien que ce ciel bleu, privé de chatoi-

ment des couleurs est "phénomelanil é sans phénomène", sorte de nirvâna visuel que les poètes assimilent soit à l'éther" (...) (381)

A esto se une la luz resplandeciente despedida por el oro. "Essayons de ne prendre en considération que l'or en tant que reflet, et nous voyons qu'il constelle avec la lumière et la hauteur" (382), comenta Durand.

En efecto, cada uno de estos rasgos se encuentran y explican la vivencia de la luminosidad en su segunda faceta dentro de la obra de Jouve.

El cosmos no sometido a la acción del pecado será percibido como luz pura; "l'âge d'or", en el poema "Ariane poésie". El oro resulta ensoñado de acuerdo con el resplandor y en oposición al cromatismo. Si, por el contrario, la ensoñación se ejerciera por la materia, el resplandor quedaría anulado y el mecanismo de percepción pasaría a ser el color y la mineralidad:

"Nous avons suivi nos astres d'or noir" (383)

(Y obsérvese, asociado al cromatismo, el empleo del plural: "nous...nos")

Ello quiere decir que la referencialidad de la luz en esta segunda faceta, resultará de la no materia. Así, todos los conjuntos metafóricos en los que domine esta forma de percepción, indicarán un claro proceso de espiritualización.



Como afirmaba antes, "l'âge d'or" responde a un mecanismo de ensoñación a partir de la luminosidad:

"Un monde partout luisant de grandioses rayons  
Ordinaires,  
D'hommes éclaircis, de vases féminins beaux  
Contenus et splendides" (...) (384)

. . . . .

"Les montagnes de jadis avec l'aurole  
Les ciels et les voyages des étoiles  
Sont le bonheur éblouissant des yeux sereins"  
(385)

Aunque quizá el ejemplo más completo por la riqueza de componentes y de funciones que contiene sea éste:

"Tout premiers les rayons  
Ce furent les rayons les rayons les rayons  
(Étincelle d'or de la lumière nature)  
J'étais de ces rayons perlés de cri et d'aube  
De ces mousses de jour de ces fleuves sous terre  
D'amour! et je mangeais le feu du ciel!" (386)

Los mecanismos de ensoñación son exactamente los mismos que se han venido estudiando (corporeidad, vegetabilidad, espacialización, luz, etc.), pero las referencialidades son distintas. Tómese, por ejemplo, el cuerpo. Continúa dándose el mecanismo de ensoñación por lo corpóreo,

pero se trata en esta ocasión de un cuerpo luminoso, es decir, espiritualizado, valga decir, incorpóreo: "et je mangeais le feu du ciel" (componente animal-humano: "mangeais "; espiritualización: "le feu du ciel"; resultado: "j'étais de ces rayons de cri et d'aube"; ausencia de materia: "rayons de cri"; luminosidad: "d'aube"). La referencia erótica negativa y la referencia en la muerte son inexistentes.

Respecto de "l'âge d'homme" la diferencia estriba en un cambio de los referentes y la degradación de los componentes; la luz seguirá siendo un mecanismo de ensoñación, pero degenerará en noche. La "nature" en lugar de ser "étincelle d'or", resultará percibida por el cromatismo y la mineralidad, con lo que resulta destruido el semema "étincelle". "Le cri" y "l'aube" continuarán, pero en el segundo régimen se convierten, como "nacimiento", en expresión de la falta y el dolor.

"Mousses" y "fleuves" serán igualmente ensoñados espacialmente: "sous terre", y conservarán su referencialidad amorosa: "d'amour", pero esta referencialidad será en "Age d'homme" fundamentalmente erótica.

"Le feu", como veremos a continuación, resultará fuego purificador y, por ello mismo, destructor, nunca vivificador: "et je mangeais le feu du ciel". El elemento vivificador es la sangre, en tanto que la bosa es precisamente el agente por el que se animaliza el cuerpo humano. Por último, en este segundo régimen, el fuego degenerará en

calor.

& & &

De la misma forma que la luz resulta ser el agente catalizador de "l'âge d'or", la ensoñación del "renacimiento" también se producirá por la experiencia de la luz pura.

"Le renouveau des morts éclatés en miroirs" (387)

. . . . .

"De l'ignorance luit l'aube du connaissance" (388)

La ensoñación del cuerpo resucitado, de la resurrección de los muertos se efectuará en torno a la luz. Todo el campo semántico de la resurrección responde a esta misma experiencia de la luminoso. Veámoslo:

"Et morts soleils! vous pénétrez en corps dans la justice

Evadés des pouvoirs meurtriers de vos morts"  
(389)

. . . . .

"Rassemblés les vrais os de vos chairs amoureuses  
Vous êtes devenus légers et transparents  
O soleils quel espoir

Quelle électricité coulent dans un vrai sang!  
Ces corps faits de triomphe et de pardon  
Transportent la patrie subtile à leurs talons  
Ils regardent au fond des portes d'émeraude  
Le pouvoir de pitié de fonder l'éspec d'aube  
Où l'âme ne craint plus d'être recompensée" (390)

donde volvemos a encontrar la isotopía de "lo verdadero" y  
el triunfo concebido como magnitud luminosa.

"Eclate comme le fait le corps spirituel!" (391 )

La ensoñación por la luz en esta faceta instaure un  
campo sémico que engloba "l'éclatement", la "transparen-  
cia", lo "translúcido" y se resuelve en "energía". Este  
campo resulta vinculado, a su vez, a la experiencia de la  
elevación, de forma que, al final del proceso, lo que que-  
da es luz pura, resplandor.

. Ensoñación por "l'éclatement":

"O puberté des jours de vent! La terre blessée  
De tant d'amour, éclatante proximité" (392 )

. Ensoñación por lo translúcido:

"Le ciel est translucide" ( 393)

. Ensoñación por la "transparencia":

"L'heure est absente

Les lumières sont des passages transparentes"  
(394 )

. Creación de un archisemema "energía":

"L'Energie est la seule vie

L'Energie est l'éternel délice" (395)

A ello debe unirse la ensoñación por la "claridad"  
que, de esta forma, se opone a la negrura y a la tiniebla :

"O Dieu clair, soutiens mes pas chancelants" (396)

Pero, al mismo tiempo, resulta funcionalmente isomorfa de proceso de purificación:

"Rien de plus chaste que ta sueur claire" (397 )

en donde no puede desligarse de la vinculación al imperativo:

"Laisse la terre dans le désir qui veut dénouer  
ta ceinture

Impureté! Va vers les stations claires" (398 )

Se establece, así, un cuadro sobre cuyo fondo nocturno estalla al final del proceso la luz victoriosa. Final del proceso o finalidad textual que en los poemas aparece introducida por el determinante "pour":

"Prête-moi jour objets de la lumière

Bien disposés sur une immense nuit sans fond

Pour la laver d'erreurs essentielles" (399 )

.....

"Pour voir tout lumière en toute obscurité" (400)

.....

"Pour arriver a être tout

Pour toucher le rayon sans corps

Pour comprendre l'abandon du jour

Connaître la liberté d'absolution

La création du glaive dans le sang

Pour parvenir a être tout

Pour me sauver du mal de la terre

Pour m'appouvir d'un sinistre péché

Pour voir toute lumière en toute obscurité

Pour assister à la crypte des morts changé en  
ciel!" (401)

No obstante, y aquí vuelve a producirse una zona de confusión, si bien la luz pura aparece al final del proceso vinculada a la experiencia ascendente, también aparece vinculada a la nocturnidad y al descenso, de forma que noche y luz se confunden;

"La nuit était très lumineuse dans la nuit" (402 )

.....

"C'était la clarté noire des fonds" (403)

. . . . .

"Ma nuit sera l'éclatante lumière" (404)

. . . . .

"Recherche des routes sans port

Et des lacs où nulle eau ne sonne

Des temples bâtis sans lumière

Nuit où le soleil suissela" (405)

Existe, pues, un campo sémico indeterminado en la poesía de Jouve de difícil resolución. Ello implica que no puede saberse a ciencia cierta si se produce un fenómeno explícito de transcendencia o, por el contrario, Jouve permanece en un mundo inmanente a sí mismo, lo cual cuestiona de forma fundamental el espectro sémico de Dios. ¿Quién es Dios en la poesía de Jouve?

Dios es, sin duda alguna, luz pura, resplandor, Energía:

"Jésus qui est le soleil des poètes" (406)

. . . . .

"Et de la tiédeur de la bouche au froid de la terre!

D'où nous sommes venus jusqu'à ces lueurs

La chère patrie qui possède le père" (407 )

Pero también es negrura, tenebrosidad.

La dicotomía se da en estos versos de forma terminante;

"Mon seul amour est-il une infinie lueur perdue  
de Ton

Amour

Essence Noir" (408)

Luz, por tanto, epro, al mismo tiempo, "Essence Noir"

Si la luz es eternidad;

"La lumineuse éternité a les lèvres toujours ouvertes

Pour de monts de rare jeunesse" (409)

también es guerra en el mundo presente;

"Les horreurs de la guerre

Pont lumière à la nuit" (410)

.....

"Mais combattre et prier la croix aux chairs  
gravée

Ce sont les biens joyeux et les sceaux de lumière" (411 )

.....



"Tes lumières de personnages martyrisés" (412)

El espacio de Dios y el de la Agonía, es decir, el de la lucha, se confunden. Y se confunden tanto en la luz como en la negrura. Este mismo problema volverá a producirse en el fuego: Dios como fuego incandescente y purificación como fuego destructor.

El problema se agudiza si se considera bajo el ángulo de la temporalidad. En este punto, la cuestión es irresoluble:

"Et morts soleils! vous pénétrez en corps dans  
la justice

Evadés des pouvoirs meurtriers de vos morts

Vous reprenez le combat singulier

Qui à toute éternité est la vie même

Eclatants c'est l'esprit qui ne peut pas mourir

Ce fils de Dieu! mais c'est le corps qui ne  
peut pas

Quitter son esprit bien-aimé qui le fait vivre

Ni le corps ni l'esprit ne pouvant quitter  
Dieu" (413)

En cualquier caso, cabe afirmar un hecho con completa rotundidad: la inexistencia del pretendido misticismo joviano.

En este punto, las metáforas vienen acompañadas de determinantes de elevación, al tiempo que responden a componentes inscritos en esa misma experiencia, como, por ejem-

plo, la puerta. Es aquí donde se inscribe la temática de la libertad;

"Si je ne vois plus les hauts yeux  
Des libertés sous le rayon  
De ma nation profonde" (414)

la cual, a su vez, se efectúa mediante los mecanismos del corte: "poindre", "crever", "percer", etc.

"La liberté brise le creux de chaque histoire  
Perce le jour illumine le temps" (415)

En este aspecto, la luz también resulta ensoñada como instrumento cortante, revistiendo los atributos examinados de la Justicia que, como se indicó, resulta otra de las formas de percepción de Dios:

"L'exquise charité secoue sa chevelure  
Des rayons la rejoignent  
Elle ajoute un sourire:  
C'est l'espace qui de haut en bas se fend dans  
la veinure  
De l'éclair! et le fracas du premier pas du  
juge" (416)

La figuración es apocalíptica, tanto por el contenido conceptual cuanto por la iconografía misma, que responde a los atributos con los que se figura al Juez del Apocalipsis.

Por otra parte, nótese cómo el "estrépito" y el ruido, con un carácter habitualmente negativo al estar vinculados a la máquina, en este punto invierten su signo.

& & &

Como se ha venido viendo, la luz, en su primera faceta, tiene un referente muy claro en la materia. En su segunda, por oposición, procura una referencialidad inmaterial. Si el mundo de la materia resulta percibido mediante la "lourdeur", el segundo tendrá en su base un mecanismo de percepción en torno a la ligereza y la sutilidad:

"Rassemblés les vrais os de vos chairs amoureuses  
Vous êtes devenus légers" ( 417)

Ello posibilita la percepción de Dios a partir de elementos gaseosos:

"père d'éther" ( 418)

Por último, quiero señalar la existencia de un catalizador en la vidriería mediante el cual se ensueña con gran frecuencia lo luminoso en la poesía de Jouve:

"L'éternel est une main sur le haut vitrail de  
matière

Où l'étincelle fut fixée avec les plus sombres  
du plomb" (419)

La imaginación de Jouve no es dissociable de las impresiones recibidas por la contemplación de determinadas obras de arte. No conozco cuáles pudieran ejercer mayor influencia, pues ni Jouve (excepto en el caso de la música) ni ninguno de sus comentaristas se refieren a este hecho. Pero sí es claro que Jouve se nutre imaginativamente y forma imágenes que están directamente relacionadas con la arquitectura, la escultura y la vidriería.

& & &

#### B. El fuego

El fuego presenta en Jouve una doble funcionalidad: fuego purificador y fuego sexual. En su primera faceta no es desligable de la luminosidad, formando, junto con los procesos de elevación, un tríptico semánticamente isomorfo.

De la misma forma que la luz pura se degrada en color, en su segunda faceta, el fuego purificador se degrada en calor y en humo, se trata del fuego con referencia sexual. Este estará vinculado a todas aquellas presencias que presentan idéntica referencialidad.

. Frente a la patria luminosa, calificada en el texto como "vraie", degradación del componente y vinculación con el cuerpo femenino;

"Et le corps de la femme est l'ardente patrie  
Où va s'affranchir le péché de mémoire" ( 420)

La antítesis resulta muy clara: patria-cielo en un caso, patria-cuerpo en el otro. Sin embargo, tal como ocurría con la luz, el fuego estará asociado a la guerra. La misma presencia del semema patria debe leerse en ese contexto.

El fuego se inscribe, a su vez, dentro del espectro sémico de la ciudad;

"Cette ville dont on se souvient forme un tableau  
noir

La voyez vous fumer où la terre est plate?"  
( 421)

. . . . .

"Trop de vert et la capitale des fumées" (422)

Y si la ciudad responde a un mecanismo de ensoñación en torno a la llanura, cualquier otro mecanismo que responda a idéntico mecanismo, contará, asimismo, con el fuego en su espectro sémico.

"Les prairies fument comme des seins" (423)

La referencia sexual es explícita. El deseo es en Jou-  
ve ensoñado como fuego;

"J'ai tant fait que tu parais lointainement  
Sur la chair même de la vie  
Au terrible fumier du plaisir" (424)

.....

"Les chairs qui fument" (425)

El fuego, por su referencialidad sexual, ha de estar  
necesariamente vinculado a aquellos mecanismos específi-  
cos de ensoñación de lo sexual. Veamos dos ejemplos:

. Vinculación con la textura vegetal;

"O corps immense et qui sur cette terre  
A porté le buisson le plus rouge et ardent" (426)

. Vinculación con el cabello;

"O face blonde et qui sur cette terre  
Vécut auréolée de cheveux d'or flambants" (427)

Por último, el fuego así percibido se inscribe nece-  
sariamente en la vivencia de la negrura y del abismo tan-  
to geológico como corpóreo;

"De force, humblement conduite des soirs fonds  
Des cruautés intestinales, des bûchers

De brûlements, des douleurs, de Satan" (428)

. . . . .

"C'est comme un volcan se nourrissant aux mers"  
(429)

& & &

Tanto en una faceta como en la otra, el fuego resulta vinculado en Jouve a la vista. Cabe, así, formar una red muy clara: vista-luminosidad-fuego-ascensión. La relación ha sido estudiada por Bachelard (430). Pero no conviene olvidar que, percibido como fuego sexual, está igualmente vinculado a los procesos de descenso.

La relación ojo-fuego es muy clara en Jouve

"Elle est l'oeil brûlant d'où s'enfouit le jour  
quand il trahit  
la ville" (431)

Y una de las formas específicas de ensoñación de Dios:

"Fosse aux lions de Daniel sous l'oeil incandescent" (432)

pero, en este punto, el fuego no se consume. Nuevamente, la imagen bíblica. Recuérdese la zarza que arde sin con-

sumirse durante la aparición de Yahvé a Moisés en el monte Sinaí.

En esta segunda faceta el fuego es destructor. Resulta, así, isomorfo de aquellos mecanismos con esta funcionalidad. Y Dios, en la medida en que sea percibido como fuego, revestirá esos mismos atributos;

"Je suis le Feu

Tu es le Feu?

L'Ardeur

Détruis, détruis! Et moi je suis les étincelles"  
(433)

En su funcionalidad destructora, el fuego resulta isomorfo del viento;

"Je les vois chercher toute la poitrine ardente  
De la trompette ouvragée par le vent" (434)

Y en su efecto, de los paisajes desérticos y ruinosos:

"D'une extrême douleur vaste confusion  
Et d'une ardeur extrême  
Je voulus faire le bonheur humain. Carnation  
d'orage et ruine ailée" (435)

El fuego, puesto que destructor, resultará uno de los mecanismos específicos de purificación, la cual, como en el caso del fuego sexual, se ejerce tanto en su dimensión cósmica



"Et l'histoire achevée les pierres calcinées  
A remettre en poussière et jeter sur les cha-  
f- nes" (436)

• • • • •

"La charité joyeuse ne sera pas  
Ce but intime de l'univers ne sera pas  
Ce triomphe de la force ne sera pas  
Avant l'accomplissement brûlant du corps des  
morts" (437)

.....

"La robe déchirée les bras en croix  
les seins déchirés sur la cendre en été" ( 438)

& & &

Finalmente, queda por indicar un último aspecto en su relación con el metadiscurso de orden religioso. Se trata del fuego como fecundante. A partir de él puede volverse sobre la isotopía de la escritura. En Jouve la palabra resulta concebida a imagen del Espíritu Santo en pentecostés:

"Parole, feu riant!" (439)

En virtud de esta relación, la palabra se ensueña como fecundante, como principio vital, lo cual procura una nueva dimensión a todos los componentes con tal referencia, así como un isomorfismo entre el fuego y la sangre:

"Sur les monts incendiés de quelque Liban  
Se tiendront mes lecteurs étranges et profonds  
(...)  
Ils féconderont la steppe de ma vie  
En bosquets en ruisseaux reynonnants et parlants"  
( 440 )

. . . . .

"Un livre de feu dans des plis et les lettres  
Humides de sang rouge comme veine ouverte" ( 441 )

#### 3.2.2.2. El tacto

Junto con la vista, el tacto es la segunda forma de conocimiento sensorial en Jouve.

En efecto, estos dos sentidos dominan en el modo de percibir sensorialmente la realidad. También se da el olfato, pero, en comparación con las otras dos formas, resulta ocasional. Cabe, pues, afirmar, que la gran parte de creaciones metafóricas en la poesía de Jouve se efectúan en torno a la vista y al tacto.

Sin embargo, hay un hecho que sorprende. Se trata de la dependencia de lo táctil respecto de la vista. Lo cual hace que mirar sea el acto de conocimiento fundamental.

En la poesía de Jouve nunca se coge ningún objeto, es decir, se anula la posibilidad de un conocimiento directo por el tacto, lo cual, y aquí estriba en parte la peculiaridad morfológica, conlleva conocer las cosas por el tacto distanciándose de ellas. Es en este preciso sentido en el que el tacto resulta dependiente de la vista.

En ocasiones puede ocurrir que la metáfora se construya en torno a una experiencia táctil directa, pero, en tales momentos, la realidad asida no es material. Como ejemplo general, cabe citar el "prendre éternel" analizado en

la primera parte de la tesis. Resulta paradójico que en un microcosmos en el cual la gran mayoría de los componentes testimonian acerca de la materialidad del universo, no se llegue a asir ningún objeto. Ello adquiere un peculiar carácter en la ensoñación de los espacios corporales, de donde cabe concluir que Jouve repele el contacto físico directo.

No obstante, determinadas cualidades de los objetos conocidos por el tacto permanecen invariables y resultan fundamentales a la hora de ensoñar la materia. Me refiero a los mecanismos de conocimiento a través de la dureza, el peso, el espesor y lo compacto.

De la misma forma que el color es el modo específico de aprehensión de la realidad en el ámbito visual, la dureza y el peso lo son en el táctil. Unos y otros ofrecen la misma referencialidad material y constituyen los mecanismos específicos de ensoñación y expresión de la realidad material.

En el ámbito táctil, el universo material se reduce a una masa compacta, dura y pétrea, de la cual han sido eliminados la tersura, lo blando, la suavidad, la rugosidad, etc., cualidades para las que Jouve resulta estólido. La ganancia semántica se produce, en cambio, mediante la ensoñación por el color y los volúmenes, por la riquísima capacidad de Jouve para transformar los objetos en el espacio.

& & &

#### 3.2.2.2.1. Catalizador térmico

Junto a las modalidades ya enunciadas de conocimiento por el tacto, existe otra tan determinante como las anteriores. Se trata de la vivencia del calor. A la vista de lo que se lleva analizado, su referencia sexual se desprende con suma facilidad. En este punto, poco puede añadirse a los análisis efectuados por Bachelard en La Psychanalyse du feu (44g).

La constelación de elementos dependientes de las impresiones táctiles queda, así, del siguiente modo:

- . peso
- . dureza
- . espesor
- . compacticidad
- . calor

Si los cuatro primeros están regidos por "zánatos" y configuran un archisemema "mineralización", el último cae dentro del dominio de "eros". En Jouve, procesos biológicos de cualquier orden resultan asimilados a la vivencia del calor. Una vez más, y en virtud de las relaciones hiponímicas

consideradas, el calor estará presente en todos aquellos mecanismos de ensoñación de la sexualidad. Y Eros, en la medida en que es una de las consecuencias de la Falta, atañe a toda la realidad material;

"Et le monde est très chaud" (443)

El conglomerado de masa que, en la ensoñación de Jouve, constituye la materia, es un magma cálido;

" (...) Et l'énorme chaleur de la terre

Espère te revoir mais tu n'es plus à terre" (444)

Por lo demás, el calor, como la noche a la cual acompaña, y las gamas cromáticas en torno al rojo y al negro, procura la relación entre todos los ámbitos posibles excepto el divino, es decir, entre el universo mineral y el biológico; calor de la tierra, calor de la sangre, calor húmedo como modo de aprehensión de la Bestia. Calor, pues, como uno de los constituyentes básicos del abismo.

- Ámbito geológico

. Ensoñación de la tierra:

"Coupable monde chaud et bleu tu es pécheur

Et jamais ne sont délivrées du lourd coeur

Tes oeuvres; je connais tes oeuvres et leur terre" (445)

. . . . .

"Va dans la chaleur conservée  
De la terre, du reflet, du mur" ( 446 )

. De la materia acuática:

"Un grand plateau de mer de collines de vapeur"  
( 447 )

. . . . .

"Où les lacs de chaleur" ( 448 )

- Ambito vegetal

"Un furieux brasier d'automne se formait  
Aux vallées par dessous les herbes potagères  
La descente faisait l'amour à la chaleur  
Les masures de bois tourmentaient la lumière  
Et la noblesse était défunte aux chataigniers"  
( 449 )

- Ambito humano

. Ensoñación de lo colectivo. -La ciudad:

"Tandis que la ville est encombrée par les cha-  
leurs d'usage" ( 450 )

. . . . .

"Une ruelle à la chaleur t'a dégagé" ( 451 )

. Vinculación con el origen. -La madre:

"Mère du sang des morts ou soeur chaude des morts"  
(452 )

. . . . .

"L'impudique position des membres frais  
Multipliés par les miroirs chauds de la mère" (  
( 453)

. Referencialidad en el deseo;

"Quelques bulles crevant de chaleur désirante"  
(454 )

. El cuerpo:

"par delà les mers chaudes des corps amoureux"  
( 455)

- la boca;

"Et de la tiédeur de la bouche" (456 )

- los senos;

"Douce chaleur

N'emplis pas le sein presque lourd de la jeune  
fille" (457 )

- la sangre y el sexo;

"J'aurais voulu marcher longtemps parmi les ruines  
Et découvrir son corps toujours ensanglanté  
Qui transpire à la transparence de la lune



Effort toujours de la chaleur et du duvet" (458)

& & &

Queda un último aspecto por señalar: el frío. Frío y calor se oponen entre sí, pero coinciden en el género. En tanto que términos, los dos se localizan en el abismo.

El frío apenas ofrece valor actancial en la obra de Jouve. Suele ir ligado a la irrupción directa del mal: "le dieu bavant l'écume froide", en "Ariane poésie", "le Seigneur froid", la máquina, el número, etc., cuyo valor se analizó ya en "Ariane poésie".

NOTAS

- (1) Cf. J.Starobinski, prólogo a la edición de Gallimard de Les Noces.
- (2) Véase un tipo similar de ensoñación en Chateaubriand, a partir de "la crête indéfinie des montagnes".
- (3) Véase, en el Glosario de términos, la voz "Imaginación material; -Elementos".
- (4) Cf. G.Durand, op. cit. G.Bachelard, L'eau et les rêves.
- (5) Vol. III, p. 158.
- (6) Cf. Inventario, nota 118
- (7) Ibid., 122
- (8) " , 129
- (9) " , 128
- (10) " , 131
- (11) Algo similar, aunque no en la misma línea, ha sido realizado por Simonne Sanzenbach. Les romans de Pierre Jean Jouve. Le romancier en son miroir. J. Vrin, 1972
- (12) Inventario, nota 123
- (13) Ibid., 120
- (14) Cf. Inventario, nota 124
- (15) Cf., en el Glosario de términos, la voz "Infraestructura psicosen-sorial", y la voz "Superestructura"
- (16) Cf. inventario, nota 142
- (17) Ibid., 132
- (18) Ibid., 135
- (19) Op., cit.
- (20) Cf. inventario, nota 144

- (21) "Midi le gûste y compose de feux". Le cimetière marin, I
- (22) Contrastar con la palabra evangélica "Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida"
- (23) Título de un poema de Jouve
- (24) M. Raymond. De Baudelaire au surréalisme. Corti, 1969, p.353
- (25) Cf. Glosario de términos la voz "Símbolo"
- (26) Marcel Proust, A la Recherche du temps perdu.
- (27) Cf. Inventario, nota 178
- (28) Ibid., 154
- (29) " , 155
- (30) " , 161
- (31) " , 154
- (32) " , 179
- (33) " , 180
- (34) " , 168
- (35) " , 169
- (36) " , 171
- (37) " , 160
- (38) Op. cit.
- (39) Cf., a este respecto, el pasaje de A rebours, en donde se describe el caparazón de la tortuga engarzado de joyas. Cf., igualmente, "Les Bijoux" de Baudelaire
- (40) C.G. Jung, Símbolos de transformación. Paidós, Buenos Aires, 1969
- (41) Baudelaire, "Correspondences", en Les Fleurs du Mal

- (42) Inventario, nota 160
- (43) Pierre Jean Jouve, Tombeau de Baudelaire
- (44) Tomo la definición del Diccionario ideológico de la Lengua Española, de J. Casares
- (45) Ibidem.
- (46) S. FREUD, El yo y el ello. Otros ensayos de metapsicología. Alianza ed. 1978.
- (47) Cf. Pierre Jean Jouve, Tombeau de Baudelaire
- (48) Inventario, nota 153
- (49) Ibid., 172
- (50) Ibid., 178
- (51) Ibid., 174
- (52) S. Juan de la Cruz, Oración del alma enamorada. Todas las citas que se hacen de S. Juan pertenecen a la Edición de las obras completas, Archivo Silveriano, ed. El monte Carmelo, Burgos, 1959.
- (53) Ibid.
- (54) S. Juan de la Cruz, Subida del monte Carmelo. Prólogo
- (55) S. Juan de la Cruz, Ibid. p. 409
- (56) Ibid., p. 412
- (57) Ibid.
- (58) Ibid., p. 413
- (59) Ibid., p. 414
- (60) Ibid., pp. 413-414
- (61) Ibid., p. 415
- (62) Op. cit., p. 417

- (63) Ver nota 11 de la Coordinada espacial.
- (64) Op. cit., p. 418
- (65) Ibid. El subrayado es mío
- (66) Ibid. p. 419
- (67) Ibid.
- (68) Op. cit., p. 420
- (69) Cf. Inventario, nota 160
- (70) Ibid.
- (71) Cf. Inventario, nota 153
- (72) Cf. "Poésie, Langage sacré", en Poésie et métamorphose. Marc Eigeldinger. La Baconnière, Neuchâtel, 1973
- (73) P. J. Jouve, En Miroir. p. 10
- (74) Cf. M. Eigeldinger, Jouve ou les hauteurs du langage, en op. cit.
- (75) Cf. J. del Prado, "El universo semántico de Patrice de la Tour du Pin", en Thélème, nº 1, Madrid, 1980
- (76) M. Eigeldinger, op. cit., p. 245 ss.
- (77) Ibid.
- (78) Le Paradis Perdu. Fribourg. L.U.F. 1942 p. 23
- (79) Prólogo a la edición de Les Noces.
- (80) P.J. Jouve. Hécate
- (81) P.J. Jouve, Le Monde Désert
- (82) Todas las entradas léxicas de los distintos términos están tomadas del diccionario Lexis
- (83) Vol. I, p. 29
- (84) Op. cit.

- (85) Vol. IV, p. 32
- (86) "Tombeau de Berg "
- (87) El desdichado
- (88) Cf. J. Frazer, La rama dorada. Fondo de Cultura Económica 1969
- (89) "L'histoire des religions nous montre sur de nombreux exemples cette cohésion de cycle lunaire et du cycle végétal. C'est ce qui explique la très fréquente confusion sous le vocable de "Grand-Mère" de la terre et de la lune, toutes deux représentant directement ou indirectement la maîtrise des germes et de leur croissance". G. Durand, op. cit., p. 240-341
- (90) Cf. C.G. Jung, Op. cit.
- (91) Ver en el glosario de términos la voz "tópica"
- (92) Vol. I, p. 201
- (93) Vol. IV, p. 104
- (94) Vol. I, p. 192
- (95) Vol. II, p. 75
- (96) Vol. III, p. 80
- (97) "Un coeur simple". Trois contes.
- (98) Cf. Ch. Mauron, Mallarmé l'obscur. J. Corti, pp. 114 y 55-56
- (99) En esta ocasión las entradas léxicas se toman del diccionario de la lengua francesa Robert.
- (100) Cf. Raimundo de Miguel. Nuevo diccionario latino-español etimológico.
- (101) Ibid.
- (102) Ibid.
- (103) Vol. III, p. 39
- (104) Vol. II, p. 33

- (105) Vol. I, p. 169
- (106) Vol. III, p. 152
- (107) Vol. IV, p. 102
- (108) Vol. IV, p. 60
- (109) Vol. I, p. 48
- (110) Vol. III, p. 130
- (111) Vol. III, p. 176
- (112) Vol. III, p. 164
- (113) Vol. II, p. 79
- (114) "Soleils couchants". Les fleurs du mal. Título también de un poema de Verlaine
- (115) Ibid.
- (116) Ibid.
- (117) Vol. IV, p. 52
- (118) Cf., a este respecto, el capítulo dedicado al árbol, por Durand y las citas que recoge, especialmente las de Eliade. Op. cit., p. 391
- (119) Poèmes en langue Française. Oeuvres complètes. Le Seuil, vol. II, p. 478.
- (120) Ibid.
- (121) Eliade, Traité, p. 239-240. Citado por Durand, op. cit., p. 397
- (122) Ibid.
- (123) P.J. Jouve, Inconscient, spiritualité et catastrophe.
- (124) Op. cit., p. 398
- (125) Ibid. p. 394
- (126) Aventure de Cathérine Crechat

- (127) Op. cit.
- (128) Vol. II, p. 165
- (129) Eliade: op. cit., p. 245. Durand, op. cit., p. 391
- (130) Vol. IV, p. 78
- (131) Durand, op. cit., p. 391 y ss.
- (132) Ibid.
- (133) Bachelard. L'air et les songes, p. 237-250
- (134) Rimbaud. "Les poètes de sept ans"
- (135) Rimbaud. "Tête de faune"
- (136) Vol. IV, p. 123
- (137) Baudelaire, "Femmes damnées". Lesbos
- (138) Vol. III, p. 60
- (139) Baudelaire. Le voyage
- (140) P.J. Bouve: "L'arbre mortel"
- (141) R.M. Rilke, Sonetos a Orfeo
- (142) Durand, op. cit.
- (143) Vol. I, p. 101
- (144) Vol. II. p. 110
- (145) Vol. II, p. 220
- (146) Vol. I, p. 64
- (147) Vol. IV, p. 25
- (148) Vol. III, p. 81
- (149) Vol. IV, p. 74



- (150) Vol. III, p. 81
- (151) Vol. II, p. 115
- (152) Vol. II, p. 123
- (153) Vol. I, p. 81
- (154) Vol. II, p. 211
- (155) "L'arbre mortel"
- (156) Vol. I, p. 86
- (157) Vol. II, p. 83
- (158) Vol. IV, p. 23
- (159) Vol. II, p. 51
- (160) Vol. I, p. 141
- (161) Vol. II, p. 106
- (162) Vol. I, p. 202
- (163) Vol. III, p. 22
- (164) Vol. I, p. 87
- (165) Vol. I, p. 19
- (166) Vol. II, p. 52
- (167) Vol. I, p. 202
- (168) Vol. I, p. 137
- (169) Vol. I, p. 44
- (170) Vol. III, p. 190
- (171) Vol. I, p. 38
- (172) Vol. I, p. 192

- (173) Vol. IV, p. 224
- (174) Vol. III, p. 50
- (175) Vol. I, p. 93
- (176) Vol. IV, p. 167
- (177) Vol. IV, p. 75
- (178) Vol. IV, p. 108
- (179) Vol. IV, p. 158
- (180) Vol. III, p. 131
- (181) Vol. I, p. 32
- (182) Vol. II, p. 110
- (183) Vol. I, p. 99
- (184) Vol. I, p. 78
- (185) Vol. II, p. 151
- (186) Vol. I, p. 166
- (187) Ibid.
- (188) Vol. III, p. 68
- (189) Vol. III, p. 47
- (190) Vol. III, p. 81
- (191) Vol. II, p. 144
- (192) Vol. II, p. 23
- (193) Vol. II, p. 30
- (194) Vol. I, p. 106
- (195) Vol. III, p. 82

(196) Vol. I, p. 190. El subrayado es mío

(197) Vol. IV, p. 115

(198) Vol. III, p. 22

(199) Vol. I, p. 22

(200) Les trois contes

(201) Ibid.

(202) Vol. II, p. 184

(203) Vol. II, p. 175

(204) Vol. I, p. 163

(205) Vol. II, p. 169

(206) Vol. I, p. 136

(207) Vol. III, p. 111

(208) Vol. III, p. 83

(209) Vol. IV, p. 65

(210) Vol. IV, p. 217

(211) Vol. II, p. 29

(212) Vol. I, p. 260

(213) Vol. II, p. 14

(214) Vol. IV, p. 166

(215) Vol. IV, p. 64

(216) Vol. I, p. 44

(217) Vol. IV, p. 111

(218) Vol. III, p. 85

(219) Vol. IV, p. 32

- (220) Vol. IV, p. 107
- (221) Vol. IV, p. 222
- (222) Como ejemplo más representativo quizá queja citar La faute de l'abbé Mouret.
- (223) Huysmans. A rebours.
- (224) Véase, por ejemplo, París era una fiesta.
- (225) Littérature et sensation. Le Seuil, 1954
- (226) Flaubert, op. cit.
- (227) Vol. II, p. 30
- (228) Los subrayados son míos, p. 67-68
- (229) Posible estudio temático de la relación soledad-mirada.
- (230) Richard, op. cit., p. 35
- (231) Si se hiciera una definición sémica del texto, cabría observar que éste reposa sobre la vivencia de lo que "está aparte", vivencia que genera campos semánticos en torno a "en dehors de", "distinction", etc. En este eje se marca Le Dandy, oponiéndose a "homme vulgaire"; "Dandy en dehors des lois", "homme vulgaire lois".
- (232) Cf. L'art romantique.
- (233) Cf. Durand, op. cit.,
- (234) Cf. Desoille. Explor. pp. 90, 91. Citado por Durand en op. cit. p. 169 y ss.
- (235) Ibid.
- (236) Ibid.
- (237) C.G. Jung, Libido
- (238) S. Juan, I-2; I, 4-6
- (239) San Juan, I, 6-9

- (240) Ibid. I, 9-10
- (241) Durand, op. cit.
- (242) Ibid. p. 472-475.
- (243) Représentation spaciala, pp. 532-535
- (244) Vol. I, p. 412
- (245) Vol. I, p. 223
- (246) Vol. II, p. 175
- (247) Vol. IV, p. 16
- (248) Vol. IV, p. 166
- (249) Vol. III, p. 189
- (250) Vol. I, p. 78
- (251) Vol. III, p. 189
- (252) Vol. IV, p. 77
- (253) Vol. I, p. 197
- (254) Vol. I, p. 80
- (255) Vol. I, p. 113
- (256) Vol. I, p. 142
- (257) Vol. II, p. 157
- (258) Ibid.
- (259) Vol. II, p. 36
- (260) Vol. IV, p. 87
- (261) Vol. III, p. 25
- (262) Vol. IV, p. 60

- (263) Vol. IV, p. 106
- (264) Vol. II, p. 160
- (265) Vol. I, p. 48
- (266) Vol. IV, p. 27
- (267) Vol. II, p. 127
- (268) Vol. IV, p. 76
- (269) Vol. IV, p. 29
- (270) Vol. IV, p. 103
- (271) Vol. III, p. 148
- (272) Vol. IV, p. 117
- (273) Vol. IV, p. 27
- (274) Vol. II, p. 110
- (275) Vol. II, p. 111
- (276) Vol. II, p. 35
- (277) Vol. IV, p. 74
- (278) Vol. III, p. 65
- (279) Vol. IV, p. 28
- (280) Vol. IV, p. 107
- (281) Vol. I, p. 133
- (282) Vol. III, p. 60
- (283) Vol. IV, p. 27
- (284) Vol. II, p. 84
- (285) Vol. IV, p. 69

- (286) Vol. II, p. 31
- (287) Vol. I, p. 69
- (288) Vol. IV, p. 25
- (289) Vol. IV, p. 103
- (290) Vol. I, p. 49
- (291) Vol. II, p. 107
- (292) Cita de Minkowski, Schizophrénie, p. 67-69. Durand, op. cit.,  
p. 210
- (293) Ibi. p. 211
- (294) Op. cit., p. 89
- (295) Durand op. cit., pp. 213-214
- (296) Vol. IV, p. 25
- (297) Vol. II, p. 218
- (298) Vol. I, p. 20
- (299) Ibid.
- (300) Vol. II, p. 71
- (301) Vol. I, p. 98
- (302) Vol. III, p. 131
- (303) Vol. I, p. 82
- (304) Vol. III, p. 59
- (305) Vol. I, p. 97
- (306) Vol. I, p. 68
- (307) Vol. I, p. 44
- (308) Vol. IV, p. 102

(309) L'âge d'homme.

(310) Vol. II, p. 205

(311) Vol. III, p. 46

(312) Vol. II, p. 59

(313) Vol. IV, p. 96

(314) Vol. II, p. 23

(315) Vol. II, p. 165

(316) Vol. I, p. 55

(317) Vol. II, p. 91

(318) Vol. IV, p. 125

(319) Vol. IV, p. 144

(320) Vol. II, p. 126

(321) Vol. III, p. 13

(322) Vol. II, p. 89

(323) Vol. III, p. 73

(342) Vol. I, p. 139

(325) Vol. IV, p. 65

(326) Vol. II, p. 85

(327) Vol. IV, p. 127

(328) Vol. II, p. 177

(329) Vol. IV, p. 154

(330) Vol. III, p. 31

(331) Vol. II, p. 153

(332) Vol. I, p. 58



- (333) Vol. II, p. 31
- (334) Vol. II, p. 124
- (335) Vol. III, p. 96
- (336) Vol. II, p. 84
- (337) Vol. II, p. 147
- (338) Vol. IV, p. 50
- (339) Vol. I, p. 30
- (340) Vol. II, p. 76
- (341) Vol. II, p. 70
- (342) Vol. II, p. 44
- (343) Vol. I, p. 91
- (344) Vol. III, p. 13
- (345) Vol. II, p. 219
- (346) Vol. II, p. 187
- (347) Vol. IV, p. 102
- (348) Vol. I, p. 163
- (349) Vol. II, p. 93
- (350) Vol. IV, p. 20
- (351) Vol. II, p. 161
- (352) Vol. II, p. 13
- (353) Vol. III, p. 123
- (354) Vol. III, p. 144
- (355) Vol. I, p. 165

- (356) Vol. I, p. 38
- (357) Vol. II, p. 69
- (358) Vol. I, p. 102
- (~~359~~) Vol. I, p. 214
- (360) Vol. I, p. 90
- (361) Vol. II, p. 111
- (362) Vol. II, p. 69
- (363) Vol. IV, p. 103
- (364) Vol. III, p. 39
- (365) Vol. II, p. 111
- (366) Vol. II, p. 91
- (367) Vol. IV, p. 105
- (368) Vol. III, p. 38
- (369) Ibid.
- (370) Ibid.
- (371) Vol. I, p. 94
- (372) Vol. I, p. 109
- (373) Ibid.
- (374) Vol. III, p. 211
- (375) Vol. II, p. 33
- (376) Vol. IV, p. 150
- (377) Vol. I, p. 54
- (378) Vol. II, p. 194
- (379) Vol. II, p. 165

(380) G. Bachelard, L'air et les songes. p. 55

(381) Op. cit., pp. 164-165

(382) Ibid. p. 166

(383) Vol. IV, p. 63

(384) Vol. I, p. 90

(385) Vol. III, p. 85

(386) Vol I, p. 182

(387) Vol. II, p. 30

(388) Vol. IV, p. 116

(389) Vol. II, p. 33

(390) Vol. II, p. 32

(391) Vol. II p. 196

(392) Vol. I, p. 109

(393) Vol. II, p. 153

(394) Ibid.

(395) Vol I, p. 34

(396) Vol. I, p. 154

(397) Vol. I, p. 61

(398) Vol. I, p. 39

(399) Vol. II, p. 46

(400) Vol. II, p. 91

(401) Ibid.

(402) Vol. III, p. 14

- (303) Vol. III, p. 181
- (404) Vol. II, p. 59
- (405) Vol. III, p. 73
- (406) Vol. I, p. 49
- (407) Vol. I, p. 71
- (408) Vol. I, p. 54
- (409) Vol. IV, p. 26
- (410) Vol. II, p. 71
- (411) Vol. II, p. 25
- (412) Vol. I, p. 57
- (413) Vol. II, p. 33
- (414) Vol. II, p. 102
- (415) Vol. II, p. 213
- (416) Vol. I, p. 66
- (417) Vol. II, p. 32
- (418) Vol. I, p. 113
- (419) Vol. IV, p. 66
- (420) Vol. II, p. 213
- (421) Vol. I, p. 58
- (422) Vol. II, p. 130
- (423) Vol. I, p. 192
- (424) Vol. I, p. 186
- (425) Vol. I, p. 179

- (426) Vol. II, p. 33
- (427) Ibid.
- (428) Vol. I, p. 90
- (429) Vol. I, p. 199
- (430) Of, La psychanalyse du feu
- (431) Vol. I, p. 37
- (432) Vol. II, p. 36
- (433) Vol. I, p. 46
- (434) Vol. II, p. 29
- (435) Vol. III, p. 13
- (436) Vol. II, p. 110
- (437) Vol. II, p. 34
- (438) Vol. I, p. 215
- (439) Vol. II, p. 115
- (440) Vol. II, p. 54
- (441) Vol. III, p. 44
- (442) Op. cit.
- (443) Vol. I, p. 65
- (444) Vol. II, p. 194
- (445) Vol. II, p. 169
- (446) Vol. I, p. 62
- (447) Vol. II, p. 59
- (448) Vol. II, p. 47
- (449) Vol. IV, p. 106

- (450) Vol. I, p. 77
- (451) Vol. II, p. 199
- (452) Vol. I, p. 197
- (453) Vol. I, p. 199
- (454) Vol. I, p. 168
- (455) Vol. IV, p. 153
- (456) Vol. I, p. 71
- (457) Vol. I, p. 89
- (458) Vol. I, p. 163

227

LAS FORMAS DOMINANTES DE LA PRODUCCION SEMANTICA

Catalizadores de la producción

CATALIZADORES PSICOSENSORIALES DE LA PRODUCCION SEMANTICA.

La finalidad de esta parte del trabajo estriba en encontrar el universal semántico, ya que éste será el elemento de confluencia de todo el análisis realizado hasta ahora. Para ello se examinarán los distintos catalizadores con el fin de obtener las constantes sémicas; una vez operadas, se establecerá una tipología de las distintas transgresiones para concluir, finalmente, lo que la tipología indique.

El análisis se efectuará sobre unas cien transgresiones, considerándose únicamente las transgresiones clasemáticas contextuales, pues las inherentes fueron ya estudiadas en el análisis del componente morfosintáctico. Por otra parte, sólo analizo de forma sistemática transgresiones que se producen en los catalizadores cósmicos y humano-animal; no lo hago en el ámbito de la "inmaterialidad" para no sobrecargar este trabajo, suficientemente sobrecargado ya de procedimientos analíticos. Si, en cambio, presento la tipología de ese ámbito, puesto que la mecánica operacional de análisis no difiere en nada de la que se efectúa en el examen de los catalizadores cósmico y humano.



Análisis de transgresiones clasemáticas contextuales:

"Depuis longtemps sur l'étrange vaisseau

Qui me porte à travers les terres les plus sèches"

Elemento acuoso que pasa a terrestre

— — —

"La femme ondulante nacrée sous le cauchemar de l'été,

aux collines, vents, nuits stellaires, sous le poids des fo-  
rêts

plombées, pierrerie verte du marais"

humano → no humano → elemento terrestre → climático →

vegetal → mineral → vegetal

Transgresión cíclica

— — —

"Ici qui vins des entrailles et gemmes liquides et plus

épaissi de choses que l'orchidée même du sexe"

humano → mineral → acuático → material →

floral → humano

Transgresión cíclica

— — —

"Chant de reconnaissance au vaste Monde

A ses soleils et ses eaux, ses aspérités, ses abyses

Et au coeur intérieur encor plus nombreux en abîmes"

geológico → humano → geológico

— — —

"Le meurtre vient droit de l'abîme"

humano → geológico

— — —

(l'être) "Il est pur comme les montagnes azurées"

humano ----> geológico ----> climático

"Merveilleux arrondi des prairies où la mort  
chemine à pas d'argile"

inanimado ----> humano ----> material

"Retour du soir en nous inextricable jeu  
Des matières des opprobes des mémoires  
Inépuisable abîme au devant du matin"

climático ----> material ----> humano ----> geológico

"-et l'inutile ardeur des bleus divers  
Fume vers le ciel gouffre où le jour tue l'étoile"

no material ----> material ----> geológico ----> climático  
----> humano ----> climático  
transgresión cíclica

(Femme) "O caverne très douce obligé par un autre"

humano ---> geológico ----> humano  
Catalizador cíclico

"Où ton ventre fendu d'amour brun et les régions d'opiat  
sucré"

humano ----> floral ----> humano ----> geológico ----> vegetal  
Catalizador cíclico

"Et mort d'une seule goutte d'abîme"

inmaterial ---> geológico

"Plonge dans l'instrument dans le baroque énorme  
Qui pleure avec amour sur le gouffre du temps"

geológico ----> humano

"Laisse la terre dans le désir qui veut dénouer ta ceinture"

geológico ----> humano

"(...) où le sentier côtoie une mémoire abîme"

geológico ----> humano ----> geológico

Transgresión cíclica

"On écoute au profond du monde intérieur

Se produire les étendues, plaines montagnes

Lacs et mers bleuités somptueuses soleurs

Chaque lieu chassant l'autre au gouffre de notre âme"

humano ----> geológico ----> acuático ----> humano ---->

geológico ----> humano

Transgresión cíclica

"Je suis un seul pays entouré de dents fauves

De murs blancs couronnés de sang"

humano ----> geológico ----> animal ----> geológico ---->

humano (animal)

Transgresión cíclica

"Près des hanches repus le poète regarde  
Monter le sang immense et l'avenir noirci  
Révolution mâle! abîme!

humano ----> geológico

"Laisse que je retouche entièrement ton corps  
Dans son vallon ou plage extrême fleur du temps"

humano ----> geológico ----> vegetal

"Marche en arrière sadducée et refais l'épaisse mémoire  
Qui fuit comme un lac à l'inverse, où fuit tout un gouffre  
solide"

humano ----> material ----> acuático ----> geológico ---->  
material  
Transgresión cíclica

"Les vrais larmes ne sont humides, mais sèches de  
toutes les larmes

Et paisibles comme le temps, et tenaces comme les  
carcasses du vent sur les vieilles plaines

D'antique patrie perdu, et humbles comme les visages  
de ravines et parés perdus"

humano ----> temporal ----> material ----> climático ---->  
geológico ----> humano ----> geológico  
Transgresión cíclica

"La solitude a sa manière  
De réfléchir ainsi qu'un immuable étang"

abstracto ----> acuático

"Et que ce ruisseau de désir"

acuático ----> humano

"On écoute au profond du monde intérieur  
Se produire les étendues, plaines montagnes  
Lacs et mers bleuités somptueuses couleurs"

humano ----> géologique ----> acuático ----> cromático

"Les femmes sont des fleuves"

humano ----> acuático

"O vie! organe empli des forêts et des mers"

humano ----> végétal ----> acuático

"Je creuserai patrie impure  
Ton malheur dans la flétrissure  
Ta peur avec le flot noir vert"

humano ----> no humano ----> humano ----> acuático ---->  
cromático

"Ton baiser s'est posé sur moi près des armoires  
Quel abîme noirâtre et fade tu réveillais  
Suave un creux de sang  
Visible dans un flot de blonde volupté"

humano ----> géologique ----> humano ----> aquático ---->  
humano  
Transgresión cíclica

"Visage dur qui eut des yeux ou lacs profonds  
Vaelours où tu t'évanouis de plaisir pur"

humano ----> aquático ----> textil ----> humano  
Transgresión cíclica

"Par delà les mers chaudes des corps amoureux"

aquático ----> térmico ----> humano

"Recherches des routes sans port  
Et de lacs où nulle eau ne sonne  
Des temples bâtis sans lumière  
Nuit où le soleil suissela"

terrestre ----> aquático ----> arquitectónico ----> cli-  
mático ----> aquático

"Sous l'amoureuse cuisse un fleuve vert des morts"

humano ----> acuático ----> cromático ----> humano  
Transgresión cíclica

"Certains yeux contenant la sourdeur de la mer"

humano ----> acuático

"Elle est enfouie comme une rose sous les verdure de la mer"

humano ----> vegetal ----> cromático ----> acuático

"Tu prépares le sang l'étang et la vengeance"

humano ----> acuático ----> humano

Transgresión cíclica

"Ne résiste plus coeur précieux! Adore le fantôme sang  
Le fantôme noir, et rose, ivoire, et brun bleu, taché de  
vert blanc

Le sorti de la mer"

humano ----> abstracto ----> cromático ----> acuático

"Dans mon bras tu trouveras le sang

Tu trouveras la peau humaine et le fleuve de satin que  
se renfle sans récifs"

humano ----> acuático ----> textil ----> géologique

(Femme) "aquatique sensible"

humano ----> acuático ----> humano

Transgresión cíclica

"Eaux vertes, dentelles furieuses de la mort"

acuático ----> textil ----> humano

"Je me sou mets, ô Admirable. Je me sou mets Pacifiable.

Je me livre, bienfait d'eaux claires!"

abstracto ----> acuático ----> luminoso

"Rivière de ta hanche"

acuático ----> humano

"Par le fleuve écoulé du sein de notre mère

Glissant, nous allons vers l'immuable mort"

acuático ----> luminoso

"Qu'elle était belle

Assise sur sa cuisse pliée, ses puits étant noirs

Et jouant avec l'harmonica de sa bouche"

humano ----> géologique ----> acuático ----> chromatique ---->

musical ----> humano

Transgresión cíclica



"Qui s'engloutit lourdement aux eaux de la mémoire"

acuático ----> humano

"Dans le rocher mirifiquement durci de larmes

Dans la forêt claire verte mortellement

Ces deux eaux sans théâtre

Etaient les yeux, les yeux jumeaux de la solitude"

mineral ----> humano ----> vegetal ----> cromático ---->

humano ----> acuático ----> humano

"Où tu te retrouves chaque nuit par les continents

habités profonds et sûrs de l'épaisseur"

humano ----> geológico ----> mineral

"Regrettant des amours laissés sur les rocs bleus"

humano ----> mineral ----> cromático

"La ville est en perdition de femme et de pierre"

humano ----> mineral

"Cet oeil de plomb"

humano ----> mineral

"Ainsi la chair totale et fauve et désolée

Se dénudant d'un manteau d'acier noir:  
Volutes! monstres! et dentelles!"

humano ----> mineral ----> textil

"Et sur les eaux de jade vert  
Qui devient alors jade noir"

acuático ----> mineral

"Même touffe du pli de marbre de la hanche"

vegetal ----> mineral ----> humano

"C'était une femme jauni au coeur d'aurore et  
magnétique"

humano ----> cromático ----> climático ----> mineral

"Ta fleur noire identique au dur soleil couchant  
Et ton sein plus poli que la pierre des rêves,  
Tes aines de parfum bistré séparant bien  
Les colonnes, du lieu de ta honte très rare"

humano ----> floral ----> mineral ----> climático ---->

humano ----> mineral ----> humano ----> mineral ---->

humano

Transgresión cíclica

Tipología de las transgresiones operadas en los catalizadores  
cósmicos y humano-animal

- . No humano ----- material
- . Climático ----- material
- . No material ----- climático
- . Humano ----- vegetal
- . No humano ----- geológico
- . Geológico ----- humano
- . Geológico ----- no material
- . Humano ----- material
- . Animal ----- humano
- . Humano ----- mineral-textil
- . Humano ----- mineral
- . Concreto ----- abstracto
- . Mineral ----- humano
- . Mineral ----- humano ----- mineral ----- humano
- . Climático ----- mineral ----- climático
- . Mineral ----- humano

Tipología del ámbito no materia o inmaterialidad

- . Material ----- luminoso ----- humano ----- luminoso
- . Celeste ----- humano ----- material ----- luz
- . Abstracto ----- material ----- luz ----- luminoso
- . Geológico ----- luminoso ----- celeste ----- luminoso
- . Luminoso ----- abstracto

- . Abstracto ----- luminoso
- . Humano ----- luz
- . Luz ----- abstracto ----- luminoso
- . Luz ----- terrestre
- . Humano ----- luz ----- luminosidad
- . Humano ----- luz ----- divinidad
- . Divinidad ----- luminoso
- . Abstracto ----- luz

### Conclusiones

El universo semántico conduce a precisar una serie de universales - mundo noémico - que se sitúan en el umbral más alto del análisis: la conceptualización del fenómeno escritura a partir de los distintos significados. De este análisis se deducen las siguientes conclusiones:

1. En la obra de Jouve se produce un fenómeno de inclusión de toda la realidad. Lo humano se convierte en vegetal, en cromático, en acuático, en geológico,... y, a su vez, cada una de las distintas realidades resulta asimilada por las restantes.

2. Este tipo de inclusión se opera de dos formas distintas:

2.1. Transgresiones vectoriales, del tipo humano ----> geológico ----> climático. Es decir, se parte del elemento humano, que resulta ser asimilado al geológico, pasando esta nueva figura a tener referencialidad climática. El análisis semántico que cabe obtener de aquí estriba en una metáfora semántica en la cual, partiendo de un proceso enteramente lingüístico, se genera un nuevo referente.

2.2. Transgresión cíclica, del tipo humano ----> floral ----> mineral ----> climático, y de nuevo humano. En este segundo metasemema se parte de un elemento que resulta ser transgredido y asimilado por otros distintos a él, pero

que, al final del proceso de creación, vuelve a aquel del que se partió. Este segundo tipo, el más rico en el análisis realizado, muestra una forma distinta de generar el referente, puesto que si bien puede dar la impresión en un primer momento de que se vuelve al punto primero, en realidad, se produce una destrucción del último elemento en la medida en que lo que se ha operado procura una serie de transubstanciaciones sémicas, con lo que, una vez más, se destruye el referente del que se parte, llegando a uno nuevo en virtud de la negación del primer término de la serie.

3. De todo ello se desprende lo siguiente:

3.1. Un proceso de metamorfosis, tanto lingüística como semántica, como forma específica de creación literaria.

La lingüística opera por transubstanciación de unos elementos que, perteneciendo a una clase semántica determinada (humano-no humano, concreto-abstracto, material-no material), no sólo asumen la clase semántica nueva, sino que, además, conservan aquella de la que partieron.

El texto trabaja con dos tipos de relaciones: una endocéntrica y otra exocéntrica. En la primera, el término transgredido incluye al transgresor, como, por ejemplo, ocurre en "or rouge". En la segunda se opera, por el contrario, en sentido inverso: el término transgresor incluye al transgredido, como, por ejemplo, sucede en "les fleurs d'avanie", en donde "avanie" incluye a "fleurs".

La transformación semántica se dirige, por el contrario, a la substancia primera de la transgresión y, en este sentido, aunque parte de la relación sintagmática en la que tiene lugar, configura una individualidad sémica en cada uno de los gérminos que entran en confluencia dentro de dicha transgresión. La transgresión semántica, resulta, de esta forma, la más difícil de operar, puesto que exige el análisis de todo lo anterior situándose en el umbral de la conceptualización y la creación lingüística, lo que nos sitúa, a su vez, en el dominio del significado. Como ejemplo más preciso cabe citar la lexía compleja "agneau de feu noir".

3.2. Un movimiento de anulación y destrucción de los contenidos sémicos en la medida en que la relación entre sus significados conduce a una total destrucción de los semas individuales específicos inherentes a la substancia semántica de la que se parte.

3.3. Como consecuencia de lo anterior, y enlazando con el fenómeno de atemporalidad analizado en diversos momentos del trabajo, llegamos a una destrucción del tiempo por destrucción de la realidad no expresada, ya que, en la medida en que Jouve crea Nada, esa Nada sólo puede estar sujeta al tiempo cero de la escritura. Al igual que se han encontrado transgresiones cíclicas, también cabe observar que las vectoriales establecen un nexo entre aquello de lo que parte y aquello a lo que se llega, puesto que entre los dos tipos de construcción se establece una red de asociaciones semánticas en vir-

tud de las cuales un proceso de creación X se une a otro Y aparentemente distinto. Analizados todos, lo "global" aparece como sema dominante, siendo este sema lo que permite establecer la urdimbre que domina toda la obra.

3.4. Dos son los noemas que, de forma antitética rigen los distintos polos del universo semántico: la materia y la no materia, entendiendo por esta última todo aquel mundo de negatividad y luminosidad que no es, propiamente, materia. Una vez analizado el primero, cabe observar un sema nuclear como constante de todas las transgresiones estudiadas: lo compacto. Este sema reviste formas distintas, se mueve en transgresiones distintas y opera en muy diversos niveles de significado, pero, reduciendo el análisis a su substancia específica de significación, lo compacto resulta ser todo aquello que es materia, constituyendo el elemento inclusor de todas las realidades observadas.



244

## GLOSARIO DE TERMINOS

.....

#### ACTANTE Y FUERZA ACTANCIAL

Distingo dos posibles niveles de descripción actancial: Actantes sintácticos y actantes semánticos. Los primeros corresponden al microuniverso del texto, mientras que los segundos forman ese todo significativo que configura la estructura del universo semántico. Propp, en Morphologie du conte populaire russe, Seuil, 1964, presenta los actantes como dramatis personae, según las esferas de la acción. Sin embargo, aquí se operará estableciendo la relación entre las fuerzas temáticas y el mundo actancial; es decir, el modelo parte de la estructura sintáctica de los actantes, pero el análisis va más allá, puesto que establece la constelación de fuerzas de significado que generan el mundo de "significancia". En este sentido, y sólo en él, los actantes crean una red de funciones; este modelo actancial es el que configura la estructuración tanto paradigmática cuanto sintagmática del enunciado.

#### Bibliografía:

GERIMAS, Sémantique structurale, Dubois, op. cit.

ARCHISEMEMA

Resultado de la intersección de dos o más sememas.

La relación entre sema, semema y archisemema es básica en nuestro análisis, ya que el sema es un elemento del conjunto del semema y el archisemema es el subconjunto de un conjunto de sememas.

Bibliografía:

Ver la voz "sema"

### ARQUETIPO

Tomo la noción de arquetipo en la acepción de C.G. Jung, como formas universalmente existentes y heredadas cuyo conjunto constituye la estructura del inconsciente; es decir, formas o cauces por los que discurre todo acontecimiento psíquico.

Jung, no otorga, sin embargo, a los arquetipos un carácter determinista, sino, más bien, orientador; éstos resultarían, así, directrices no necesarias que harían discurrir en un cierto sentido la capacidad imaginativa. En otras ocasiones el arquetipo es definido por Jung como "esquemas o potencialidades funcionales que modelan inconscientemente el pensamiento". Durand, quien a este respecto participa de la concepción junguiana, define el arquetipo como imágenes generales (Les Structures... p. 25).

### Bibliografía:

- JUNG, C.G. Símbolos de transformación. Paidós, Buenos Aires, 1973.
- Dialectique du moi et de l'inconscient. Gallimard, 1964.
- DURAND, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, 1969.
- RICOEUR, P. Finitude et culpabilité. Aubier-Montaigne, 1960.

BISAGRA

El término se aplica comunmente a la narratología. En nuestro caso, elemento de un discurso que hace posible el tránsito de un campo sémico A a otro B. Contiene necesariamente componentes de los dos campos.

CAMPO SEMICO

Sigo la terminología de Duchacek (Les champs conceptuels de la beauté en français moderne), quien establece una diferencia entre campos lingüísticos de palabras y de ideas, situando en el primero los campos morfológicos y sintagmáticos, y en el segundo los conceptuales y semánticos.

Por campo sémico entiendo la relación asociativa que se produce entre términos que ofrecen una confluencia de significado (op. cit., p. 299)

#### CATALIZADOR

Se trata de una presencia perteneciente a la infraestructura psicosensorial, de carácter individual, y cuya virtud estriba en percibir y ensoñar la realidad en una determinada dirección. Se encuentra necesariamente inscrito en la estructura actancial.

Se distinguen dos vertientes: Catalizadores psicosensoriales de la percepción y catalizadores de la producción semántica. Los primeros son extratextuales y se cifan en el estudio de la forma y la función en que un individuo percibe la realidad. Los segundos resultan actualización de los primeros en la escritura y conllevan, necesariamente, transgresión de clase semántica.

#### Bibliografía:

- JUNG, C.G. El inconsciente. Losada, 1938
- Símbolos de transformación. Paidós, Buenos Aires, 1962
- Dialectique du moi et de l'inconscient. Gallimard, 1964
- MAURON, Charles. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. J. Corti, 1963
- DURAND, G. Structures anthropologiques de l'imaginaire

Eordas, 1969

DEL PRADO, J. "Estudio psicosemántico del universo de Patrice de la Tour du Pin", in *Thélème*, nº 1. Madrid, 1980

"Estructura semántica de la Oda a las Revoluciones", Filología Moderna, Universidad Complutense, 1977

Como se lee una novela. Introducción a la lectura crítica de un texto narrativo. Madrid, Alhambra, 1982 (en prensa)



### CRITICA INMANENTE

Aquella que se lleva a cabo en el interior, y sólo en el interior, de un texto, sin tener en cuenta su génesis histórica.

### Bibliografía

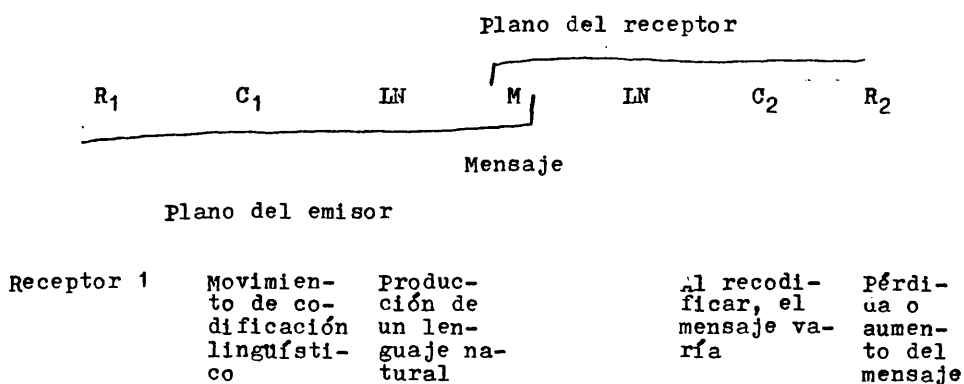
- GENETTE, G. Introduction à l'architexte. Seuil, 1978
- DOUBROVSKY, S. Pourquoi la nouvelle critique? Mercure de France, 1966
- BACHELARD, G. L'air et les songes. J. Corti, 1946
- RICOEUR, P. Le conflit des interprétations. Seuil, 1969
- TODOROV, T. Symbolisme et interprétation. Seuil, 1978
- SONTAG, S. Contra la interpretación. Seix Barral, 1967
- JEAN, R. "Qu'est-ce dire", en La nouvelle critique, número especial Linguistique et littérature, 1968
- KRISTEVA, J. Semiotica. Seuil, 1969
- TEL QUEL, Théorie d'ensemble. Seuil, 1968

DESCODIFICACION - CODIFICACION

1 - Proceso analítico que intenta reducir un enunciado a sus componentes básicos.

2 - Proceso inverso, de orden sintético, por el que se recupera el significado global de dicho enunciado.

La distinción responde al movimiento de comunicación lingüística. Se adopta aquí la concepción de O. Duchaček:



El esquema da lugar a dos procesos complementarios:



DEFINICION SEMICA

Conjunto de los semas cuya unión nos da el mundo de significado.

Bibliografía:

Ver la voz "virtuema"

DENOTACION - CONNOTACION

Denotación: Clase de los elementos semánticos que pertenecen a un inventario abierto y no finito.

Connotación: Substancia del significado que tiene un carácter inestable hasta llegar a su individualización.

Bibliografía:

TUTESCU, M. Précis de sémantique... Klincksieck, 1975

-855-

#### DESCRIPCION

Presentación organizada del producto de la descodificación. Se toma en sentido inmanente y se concibe como previa a cualquier interpretación posterior.

### DINAMICA

Línea estructurante del texto que permite la formación de las constelaciones sémicas que en él se encuentren.

El término se aplica, habitualmente, a la narración, y se entiende por él el proceso diacrónico que lleva al héroe (o al lector), dentro de las coordenadas espacio-temporales, de una situación X a otra Y, de acuerdo con las fuerzas actanciales del relato.

En la acepción que aquí se está utilizando, esta línea marca el desarrollo interno del poema, recogiendo sus diversos centros. El establecimiento de la misma resulta indispensable antes de pasar al plano interpretativo.

Bajo el punto de vista semántico, la dinámica constituye la línea que reúne los diversos ejes séricos del poema hacia su solución.

### Bibliografía:

- BREMOND, G. "La lógica de los posibles narrativos", edición española de Communications 8. Ed. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Logique du récit, Paris, Le Seuil, 1973

## DISCURSO

Articulación del texto como estructura lingüística superior a la frase y superior, también, a su articulación como estructura narrativa, poética o dramática.

El texto se considera no sólo como una estructuración semántica, sino como acontecimiento ("instances du discours"), lo que posibilita la recuperación de la pareja sentido-referente, así como la oposición referencia en el sentido/referencia en el locutor.

## Bibliografía:

- BENVENISTE, E. "La forme et le sens dans le langage", in  
Le Langage, La Baconnière, 1967  
Problèmes de linguistique générale, Gallimard 1966
- LEFEBVRE, M.J. Structure du discours de la poésie et du récit, La Baconnière, Neuchâtel, 1972
- RICOEUR, P. La métaphore vive, Seuil, 1975
- TODOROV, T. Poétique de la prose, Seuil, 1971

ESQUEMA

En antropología estructural de la imaginación, "généralisation dynamique et affective de l'image, il constitue la factivité et la non-substantivité générale de l'imaginaire" (Les structures. p. 61). No conviene olvidar que, para Durrand, el simbolismo es siempre del orden de lo verbal.

El esquema toma en Bachelard la dimensión de "símbolo motor" (cf. La terre et les rêveries du repos. Corti 1965, p. 264)



ESTRUCTURA - ESTRUCTURACION

En la concepción de Saussure (Cours de linguistique générale, Payot, 1975), organización funcional de los elementos de un todo.

Ordenamiento y articulación interna del texto, de forma que las partes sólo se comprenden por la totalidad y de acuerdo con el conjunto en el que se integran, "où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, ou chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne" (Marcel Proust. citado por Leo Spitzer y recogido por S. Doubrovsky, en Pourquoi la nouvelle critique, Mercure de France, 1966).

Estructura, pues, como totalidad significativa y coherente. Las partes resultan vinculadas a una intencionalidad (cf. la voz "intencionalidad") significativa que las sustenta y anima.

Se prefiere el término "estructuración", puesto que expresa mejor la dinamicidad interna del texto literario, así como la intencionalidad que lo anima. En una concepción formalista pura, la estructura es independiente de una conciencia estructurante, en tanto que el término "estructurante" explica un proyecto de configuración textual que opera en y dentro del texto.

Rechazo, igualmente, el postulado de orden romántico que subyace en la afirmación por la cual todas las partes están necesariamente ligadas a un todo que constituye la única garantía de explicitación del mismo. Admitiendo que son los procesos conceptuales los que filtran los diversos semas de un semema y procuran el paso del sentido a la significación, no admito, en cambio, la concepción organicista que tras ellos se esconde. Un texto no es a imagen de los "animales orgánicos", sometidos a unas hipotéticas leyes evolutivas. Tan absoluta coherencia orgánica resulta un primer principio de objetivación realista que un texto desmiente. Pretender explicarlo todo no deja de parecer una utopía; existen planos de significación de un texto, determinadas disfunciones, incoherencias, faltas de verosimilitud, etc., que no son explicables. Si bien es cierto que hay una identidad parcial entre el sujeto y el objeto de la investigación, no es menos cierto que tal identidad sólo es parcial, y no puede serlo total. El deslizamiento de un plano al otro es prácticamente inevitable en una concepción de tipo organicista. El resultado constituye, precisamente, la negación de la premisa de la que se partió, pues se toma lo que constituye una parte, una de las hiladas del texto, por la explicación total, y no ya del texto, sino del hombre. Al final, lo que se pretende es hacernos pasar una concepción de orden filosófico por una metodología científica.

EUCRONIA

Presente absoluto de carácter positivo

Bibliografía

POULET, G. Etudes sur le temps humain. Plon, 1954

La poésie éclatée. Plon, 1981

BAL, M. Narratologie. Klincksieck, 1977

FIGURA

Estructuración lingüística con un fin diferente al de la mera función informativa del lenguaje

Bibliografía

- BOUSOÑO, C. Teoría de la expresión poética, I. Gredos, 1952  
El irracionalismo poético. Gredos, 1977
- GENETTE, G. Figures I, Seuil, 1966
- LE GUERN, M. La sémantique de la métaphore et de la métonymie  
Larousse, 1973
- RICOEUR, P. La métaphore vive. Seuil, 1969
- HENRY, A. Métonymie et métaphore, Klincksieck, 1971
- DURAND, G. L'imagination symbolique. P.U.F. 1968

### FUNCION

Unidad mínima textual con un cometido estructurante del texto como tal. Partiendo de las distintas funciones cabe establecer la dinámica general del texto.

Existen unidades no funcionales dentro del texto, pero tales no funciones o disfunciones son sólo relativas a la estructuración formal del texto, pero al texto como estructuración simbólica.

Propp, Greimas y Bédouin determinan una taxinomia universal del número de funciones. En la acepción que aquí se emplea, el número de funciones es relativo al texto, es decir, cada texto impone las suyas.

### Bibliografía

- BARTHES, R. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Communications 8, Seuil, 1966
- PREMOND, C. Logique du récit. Seuil, 1973
- GREIMAS, A.J. Sémantique structurales, Larousse, 1966

IMAGEN - IMAGINARIO

El término imagen es utilizado en la presente tesis de acuerdo con la concepción de Gaston Bachelard: Imagen como dinamismo organizador y productor de homogeneidad representativa, y en contra del concepto sartriano, que incluye la imagen en la semiología y no en un dominio semántico al considerarla un signo degradado: el sentido figurado, por ser lo contrario del sentido propio, no puede constituer sino un sentido degradado (J.P. Sartre, L'Imaginaire, Gallimard, 1963).

Imagen como dinamismo organizador y productor de homogeneidad representativa: L'air et les songes, pp. 7, 9, 126 J. Corti 1965.

Imagen como signo no arbitrario sino intrisecamente motivado; imagen como portadora de un sentido que no puede ser buscado fuera de ella, es decir, de la significación imaginaria.

El término "imaginario" es la traducción de la voz francesa "imaginaire". Se entiende por él "une méthode toute pragmatique et toute relativiste de convergence qui tend à repérer de vastes constellations d'images à peu près constantes et qui semblent structurées par un certain isomorphisme des symboles convergentes" (Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 40)

En esta definición de Durand conviene examinar dos términos: "constelación" y "convergencia".

La noción de constelación se opone a la de "cadena" de Saussure, la cual implica una concepción lineal. Ha sido tomada de Soustelle para significar el concepto de "espesor semántico" en el relato mítico: "Nous ne nous trouvons plus en présence de longues chaînes de raisons, mais d'une imbrication réciproque de tout en tout à chaque instant" (La Pensée cosmologique des anciens mexicains, p. 9. citado por Durand, op. cit.,).

En estos conjuntos o constelaciones las imágenes convergen alrededor de nudos o núcleos organizadores. La tarea de una tipología antropológica estriba, precisamente, en la delimitación de tales núcleos dentro de las grandes corrientes de imágenes (op. cit., p. 41). Por otra parte, los símbolos y las imágenes forman constelaciones en cuanto que son el desarrollo de un mismo tema arquetípico, en tanto que son variaciones de un arquetipo. Es esta noción de variación o modulación temática lo que permite establecer la conexión con ciertas críticas temáticas y con una parcela de la psicocrítica de Mayron. La formulación temática de Jean Starovinski, para quien los temas resultan variantes de los grandes arquetipos afectivos, entronca con la posibilidad de una antropología de lo imaginario y con una crítica psicoanalítica. Bajo un punto de vista totalmente distinto, el trabajo histórico emprendido por Jean Rousset partiendo

de las formas y los contenidos temáticos, tiene mucho en común con los postulados temáticos de Strarobinski (l'Invention de la liberté, Skira, Ginebra, 1964), y con la tarea de la tipología antropológica a la hora de delimitar los núcleos de imágenes en las grandes corrientes de la humanidad (cf. Jean Rousset: Forme et signification, J. Corti, 1967; La littérature de l'âge baroque, J. Corti, 1976, y l'Intérieur et l'extérieur, J. Corti, 1968).

Por "convergencia" Durand entiende una de las operaciones epistemológicas principales de su método. Esta debe ser considerada como "homología" y en oposición al conocimiento analógico: "L'analogie procède par reconnaissance de similitude entre rapports différents quant à leurs termes, alors que la convergence retrouve des contellations d'images, semblables terme à terme dans des domaines différents de la pensée. La convergence est une homologie plutôt qu'une analogie" (op. cit., p. 40).

Si antes establecía una posibilidad de entronque entre la antropología estructural de Durand con ciertas críticas temáticas, ahora debe señalarse la exclusión respecto de otras, cuyo ejemplo más representativo resultaría Jean Pierre Richard en L'univers imaginaire de Mallarmé.

En discípulo de Bachelard, Durand hace recaer fundamentalmente su investigación sobre la materia de los elementos: "La convergence joue davantage sur la matérialité d'éléments semblables plutôt que sur une simple syntaxe. L'homologie



est équivalent morphologique, ou mieux structurale, plutôt qu'«équivalence fonctionnelle» (op. cit., p. 41). Jean Pierre Richard presenta la cara opuesta: "Le problème n'a pas en effet été pour nous de savoir comment, d'où, par quel canal, mythique, social ou historique, Mallarmé a reçu ses images, ni même quel sens celle-ci pouvaient bien enfermer avant qu'il ne les reprenne à son compte: Cette reprise seule nous a concerné (...) L'originalité ou la profondeur d'une expérience tiennent bien moins à son contenu propre qu'à l'ordre et l'organisation de ce contenu" (L'univers imaginaire de Mallarmé, Seuil, 1968, p. 29).

No obstante, por paradójico que pueda resultar, Richard y Durand van a llegar a conclusiones relativamente similares. La diferencia estriba en que mientras el primero opera dentro del texto, el segundo se ve obligado a trabajar desde fuera, recurriendo a la ayuda de disciplinas que nada tienen que ver con lo literario y estando obligado a emplear un método de orden comparativo. La objeción fundamental que cabe hacer a la antropología estructural de Gilbert Durand es la de situarse en un plano extratextual, en virtud de lo cual resulta incapaz -incluso habría que preguntarse si verdaderamente lo pretende- de explicar la realidad "texto literario". Sin embargo, un reproche relativamente parecido cabe hacerle a Richard, aunque, desde luego, por razones totalmente distintas. Richard, como la mayor parte de los temáticos, desatenderá el hecho lingüístico; sí, por ejemplo, en todo texto

existe una coordenada temporal, también existe un tiempo del texto o tiempo de la escritura. La objeción atañe, por lo tanto, a ambos métodos críticos.

La metodología de Gilbert Durand recibe la denominación de micro-comparativa. Durand entiende por ello lo siguiente: "Nous nous en sommes tennus à une simple approche permettant de faire émerger, par une méthode que l'on pouvait taxer de micro-comparative, des séries, des ensembles d'images, et nous nous sommes vite aperçu que ces convergences mettaient en évidence les deux aspects de la méthode comparative: son aspect statistique et son aspect cinématique, c'est-à-dire que les constellations s'organisaient en même temps autour d'images de gestes, de schèmes transitifs et également autour des points de condensation symboliques, d'objets privilégiés où viennent cristalliser les symboles" (op. cit., p. 43)

#### IMAGINACION MATERIAL.- ELEMENTOS

La expresión es acuñada por Bachelard. Resulta difícil, dada la ambigüedad de Bachelard en el empleo de los términos, establecer una definición que condense las proposiciones principales de su doctrina. Bachelard utiliza indistintamente "imaginación de la materia" e "imaginación material", lo cual refuerza todavía más la ambigüedad. "Imaginación material supone el hecho de ensoñar la materia; de pensar, vía ensoñación, en la materia: "Outre les images de la forme (...) il y a (...) des images de la matière (...) Ces images de la matière, ont les rêves substantiellement" (L'eau et les rêves, J. Corti, 1942, p. 2). Sin embargo, de acuerdo con esta fórmula, parece que toda imaginación material es, a su vez, material. Ahora bien, ¿la imaginación material es siempre material? ¿cuándo una imagen material es más material que otra? En la expresión de Bachelard, tal como señala Katrine Keneuman ("L'imagination matérielle chez Bachelard", en Poétique, nº 41, febrero de 1980), hay contenidas dos proposiciones: Por imaginación material se designa a la vez una particular forma de imaginación y una categoría imaginativa que se define por su objeto, la materia, pues, para Bachelard, sólo la materia es productora de ensoñación (op. cit., pp-12). Ahora bien, ¿qué es lo que hace material la imaginación material? ¿Un tipo especial de pensamiento? ¿El objeto? ¿Los dos?

Bachelard distingue entre imaginación material e imagi-

nación formal, siendo ésta la causa de las obras mediocres. Las imágenes que proceden directamente de la materia (imaginación material), se oponen a las "formas perecederas" de las imágenes de superficie (Imaginación formal, op. cit., p.1-2). Tras esta oposición se esconde otra: el cambio y el movimiento resultan asociados por Bachelard a la superficie, en tanto que la estabilidad y la inmovilidad lo son a lo profundo. La imaginación formal pertenece al campo de las superficies, mientras que la imaginación material se inscribe en el campo de las profundidades. Resulta implícito aquí un juicio de valor acerca de la superficialidad y la profundidad: "Nous rappellerons images superficielles, des images qui jouent à la surface de l'élément, sans laisser à l'imagination le temps de travailler la matière" (op. cit., p. 15). En suma: las obras superficiales provienen de la imaginación formal por actuar ésta en el campo de las superficies; frente a ellas están las obras profundas surgidas de la imaginación material, pues su dominio es el de las profundidades. La distinción operada por Bachelard es, en verdad, particular.

No obstante, Bachelard opera en tres planos distintos de significación dentro del término formal. Por un lado está lo superficial; por otro, se designan con él las propiedades físicas de los objetos, y, por último, por formal se entiende el valor accidental de una imagen, frente a lo "substancial" de la idea subyacente. Nos situamos, así, fuera del campo de la obra en la medida en que la configuración formal del texto

resulta fortuita y "accidental", no necesaria a la conformación del texto mismo. Para Bachelard, como para Durand, la literatura resulta un epifenómeno en donde el acento recae no sobre la obra sino sobre lo que representa (cf. K. Keneuman, art. cit.).

La materia es, en Bachelard, sinónimo de los cuatro elementos de las antiguas cosmologías griegas: la tierra, el aire, el agua y el fuego. A cada elemento corresponde una dimensión imaginativa específica.

En este plano volvemos a encontrar la misma ambigüedad dualista señalada anteriormente. Los elementos de Bachelard son tanto productos de nuestra imaginación cuanto entidades reales pertenecientes al mundo exterior. Y unas entidades producidas por la imaginación humana ¿pueden, a su vez, explicarla? Al emplear Bachelard indistintamente "imaginación material" e "imaginación de la materia", no llega a saberse con exactitud si la imaginación material son las imágenes que uno tiene de la materia, o bien si es la materia quien imagina ("De toute évidence, la queue elle même veut fasciner (...) si quelque être de la basse-cour vient à passer au centre de ce miroir concave, de cette vision concave, l'orgueil devient du courroux". Op. cit., p. 43).

En cualquier caso, para Bachelard, la materia es la substancia misma de los sueños, y toda obra reposa sobre uno de los cuatro elementos: "En effet, nous croyons possible de

fixer, dans le règne de l'imagination, une loi des quatre éléments qui classe les diverses imagination matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre (op. cit., p. 4). La ensoñación se define por la presencia de la materia, siendo los elementos los que marcan la especificidad de cada poética.

#### INFRAESTRUCTURA PSICOSENSORIAL

Constituida por la red de indicios que, de modo regresivo y extratextual, procuran un determinado modo de percibir y ensoñar la realidad y que, de modo inmanente al texto, se encuentran en la base de éste considerado como producción semántica y formal

A los elementos mínimos que constituyen esta infraestructura es a lo que se ha denominado "catalizadores psicosensores" de la percepción y de la producción semántica.

#### Bibliografía

f. la voz "catalizador"

### INTENCIONALIDAD

Por "intencionalidad lingüística" entiendo siempre la dimensión referencial del lenguaje, es decir, la capacidad que el lenguaje tiene de analizarse a sí mismo como tal lenguaje para designar y generar una realidad extralingüística.

Por "intencionalidad temática" entiendo un principio de dinamicidad textual que tiende, de acuerdo con su propio carácter dinámico, a destruirse en las sucesivas etapas que la constituyen. Ello implica una dimensión temporal tanto en el yo-texto -tiempo de la escritura no en su sentido formal, sino en el desarrollo temporal al que está sometido el yo del escritor haciéndose en el texto-, cuanto en el yo-lector -tiempo del yo-lector haciéndose en el texto.

En la concepción de algunos temáticos, la "intencionalidad" resulta muy próxima de la "visión del mundo"; por ello se entiende un movimiento global, de naturaleza fundamentalmente sintética, que sostiene y articula cada uno de los movimientos discontinuos. La obra, de acuerdo con este movimiento general, es una síntesis provisional, es decir, una expresión simbólica del impulso general de una existencia (Doubrovsky, p. 200). Comprender un texto no es entonces, y en este punto las críticas de Poulet (cf. Etudes sur le temps humain. Plon, 1967; La poésie éclatée, P.U.F., 1980) y Doubrovsky son coincidentes, sino "rejoindre cet élan; explicitement le sens d'une



oeuvre, c'est montrer comme il se manifeste; analyser une oeuvre, c'est rattacher les diverses significations (...) à ce projet fondamental, qui seul en assure l'unité intelligible" (Ibid.). Este caractère operacional éminentement synthétique constitue para algunos temáticos el único camino para salir del impasse en el que encierran al lector las diversas escuelas críticas: "L'oeuvre médiation toute une série de relations biographiques, psychologiques, historiques, sociologiques, que les différents études positives avaient découvert et saisie du niveau de la pensée analytique; il s'agit à présent, non de les refuser ou de les ignorer, mais de les penser de façon synthétique, de les regrouper et de les relier dialectiquement entre elles, de les intégrer au projet d'une existence, puisque aussi bien l'existence consciente n'est rien d'autre que mouvement de unification des significations éparpillées en un sens global de la vie, ou "vision du monde" )op. cit., p. 202).

### INTERPRETACION

Operación reflexiva por la que se intenta descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, los distintos planos y niveles de significación implicados en el sentido literal.

#### Bibliografía:

RICOEUR, P. Le conflit des interprétations, Seuil, 1969

TODOROV, T. Symbolisme et interprétation, Seuil, 1968

"La lecture comme construction", en Poétique  
nº 24, 1975

INTERTEXTUALIDAD

Término con el que se designa la presencia en un texto de otros ajenos a él.

Bibliografía:

KRISTEVA, J. Sémiotiké, Seuil 1969

### METAFORA

De acuerdo con la tipología de la estructuración metafórica, Jouve emplea raramente la metáfora ornamental y la didáctica. Su estructura metafórica es semántica; entiendo por ello la generación de un nuevo significado a partir de un significante ya configurado, de aquí que, no distinga entre metáfora, metonimia, y sinécdoque en sentido estricto, sino que hable de complejo metafórico.

En la metáfora semántica estudiada en Jouve puede algún sema del núcleo sémico dar la pauta del nuevo significado e, incluso, generar uno totalmente distinto en donde el significante no es mas que una apoyatura de este nuevo significado (véase, por ejemplo, "agneau de feu noir").

### Bibliografía:

RICOEUR, P. La métaphore vive. Seuil, 1975.

NORMAND, C. Métaphore et concept. P.U.F. , 1976

METAFORA OBSESIVA - MITO PERSONAL - PSICOCRITICA

Expresión acuñada por Charles Mauron y método crítico empleado en el estudio de las obras literarias por el mismo autor.

Las distintas etapas críticas son las siguientes:

1ª. Superposición de distintos pasajes para encontrar una serie de asociaciones imaginativas, redes o constelaciones de imágenes, que reciben el nombre de "metáforas obsesivas".

2ª. Examen, a lo largo de la obra, del movimiento y cambios de las estructuras imaginativas consideradas en la primera operación.

3ª. La organización sistemática de las metáforas obsesivas constituye el "mito personal", que contiene tanto las estructuras inconscientes cuanto la dinamicidad del texto.

4ª. y última etapa: verificación de lo encontrado con la vida del autor, operación que garantiza la objetividad crítica.

A estas cuatro etapas cabe hacer las siguientes objeciones. De acuerdo con lo expuesto por Mauron, la configuración de las estructuras significantes se obtiene partiendo de datos de lo inconsciente. Ahora bien, ¿cómo delimitar en el texto el campo de lo consciente y el de lo inconsciente? A la

postre, en la concepción de Mauryon, lo consciente quedará anulado, encontrándonos ante un inconsciente que lo contiene todo.

La segunda objeción atañe a la dinámica. Si la crítica postulada por Mauryon verifica en función de la biografía, ello supone un movimiento netamente regresivo. ¿Qué queda, en tal caso, de la dinamicidad textual que es, por definición, progresiva?

Tercera objeción: Al reducir un texto a la acción del inconsciente, ¿qué sucede con las estructuras formales por un lado, y qué ocurre con un posible estudio de la progresión semántica de los textos? Al postular únicamente una operación regresiva, la crítica de Mauryon anula el proceso de escritura propiamente dicho.

Este método postula, finalmente, un determinismo subyacente: "Le champ de forces sous-jacent contraint Racine à reprendre monotónement un même thème, qu'il mettra tout son art à varier" (L'Inconscient dans l'oeuvre et dans la vie de Racine. J. Corti, 1974, p. 95)

El individuo queda, de esta suerte, anulado en favor de una determinación universal. A partir de este punto cabe establecer la relación entre crítica psicoanalítica y crítica marxista, aunque para la última, el método psicoanalítico no sea suficientemente científico (cf. Lucien Goldmann, Sur Racine, pp. 11, 225 y ss. y 348).

-888-

Por último, la presencia de un único tema, de un tema obsesivo, permite acercar la concepción de Mauryon a la crítica "mono-temática" de Jean Paul ~~Weber~~ (cf. Génèse de l'oeuvre poétique, Gallimard, 1960; véase la voz "tema-tematismo"), para quien una obra no es sino la modulación de un tema único correspondiendo a un acto único en la infancia de cada autor.

#### METALENGUAJE

Se ha adoptado la definición de M. Tutescu: "Le métalangage est toujours un second système significant dont le plan du contenu est constitué lui-même par un système de signification" (Précis de sémantique... p. 28 y ss.; ver también Jakobson, Etudes de Linguistique générale, Plon, 1963).



## MIMESIS - DIEGESIS

- Escritura mimética: Escritura cuyo referente es anterior y exterior al texto; escritura como "mimo" de la realidad.

- Texto mimético: Texto que tiende hacia un grado 0 en la creación de su propia referencia. Resulta de la reproducción, reflejo, imitación o representación de un fragmento de la realidad.

- Escritura diegética: Escritura que tiende a crear su propio referente; escritura como "diferente" de la realidad.

### Bibliografía:

#### Mimesis

Auerbach, Mimesis, Gallimard, 1968

Barberis, P. Lectures du réel Mame, 1973

Goldmann, L. Pour une sociologie du roman, Gallimard, 1975

Le dieu caché, Gallimard, 1972

Jakobson, "Le réel dans l'art", en Questions de poétique, 1  
Seuil, 1972

Lukács, G. Problemas del realismo. Fondo de Cultura Hispánica, México, 1966

#### Diégesis

Bal, M. Narratologie. Paris, Klincksieck, 1977

Genette, G. Figures II. Le Seuil, 1969

Lefebue, M.J. Structure du discours de la poésie et du récit. Neuchâtel, 1972

-888-

MITO

Entiendo por mito el desarrollo de un símbolo en un relato de acuerdo con las coordenadas espacio temporales.

Abandono, en este punto, la concepción de Durand.

-889-

MORFOLOGIA

Descripción de un elemento textual considerado en si mismo.

#### NOEMA Y MUNDO NOEMICO

Opero siguiendo la terminología de K. Heger (Teoría semántica. Hacia una semántica moderna, Ed. Alcalá, Madrid, 1978, p. 159). El noema se sitúa en el plano lógico y conceptual del significado: "Las relaciones que existen entre el significado, el semema y el noema, pueden ser descritas por medio de los términos lógicos de conjunción (...), ad-junción (...) y disyunción (...)". Ahora bien, no cabe igualar noema con sema. A este respecto, Heger afirma: "Debo considerar injustificada la identificación entre noema y lo que se denomina sema en los trabajos de B. Pottier" (op. cit., p. 160). En mi análisis, sema y noema son dos conceptos distintos pero complementarios. Un estudio lexemático como el que aquí se opera comprende el estudio sémico dado por las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, con sus modelos actanciales; sema y noema se presentan, pues, como unidades mentales ubicadas en el plano de la substancia del contenido. Por todo ello, el noema resulta una "unidad de la substancia del contenido que no depende de la estructura de una lengua dada, siendo un concepto definido intencionalmente" (op. cit., p. 160; el subrayado es mío)

NUCLEO SEMICO

Semas estables resultantes de la intersección semémica

Bibliografía:

Ver la voz "sema"

PRACTICA SIGNIFICANTE

"Signifiante": Término acuñado por Kristeva. Proceso de diferenciación y confrontación practicado en la lengua, por el que se configura una cadena significativa de comunicación. Trabajo de estructuración del texto.

Bibliografía:

KRISTEVA, J. Sémanalyse. Seuil, 1969

La révolution du langage poétique, Seuil, 1974

#### PROCESO DE NOMINALIZACION

Paso de una clase semántica a otra, es decir, secuencia lingüística que adquiere la función nominal.

Siguiendo las directrices de la gramática generativa y transformacional, se entiende por función nominal aquella cuya matriz semántica presenta los rasgos distintivos de la categoría general del nombre. En este aspecto, el concepto de función nominal se separa de la gramática tradicional y de la estructural por englobar dentro de la función nominal todos aquellos segmentos que pueden funcionar como nombre, aunque su clase semántica sea otra.

#### Bibliografía:

- BENVENISTE, E. "Formes nouvelles de la composition nominale",  
Bulletin de la Société de linguistique. Paris, 1966. t. LX, fasc. 1, pp. 82-955.
- "Fondements syntaxiques de la composition nominale". B.S.L.t. LXII, fasc. 1, pp. 15-31, 1967



#### PSICOANÁLISIS EXISTENCIAL Y VISION DEL MUNDO

Entiendo por ello las postulaciones de Serge Douvrovsky en el acercamiento al texto literario, postulaciones próximas a la crítica temática de Georges Poulet y de Jean Starobinski. Como para una parte de los temáticos, la función de la crítica viene indicada, en la concepción de Douvrovski, por la naturaleza de la creación literaria (cf. a este respecto, "Critique et philosophie", en Pourquoi la nouv. crit.). Por psicoanálisis Douvrovski entiende, fundamentalmente, una actitud: "Il s'agit de rendre la totalité d'un comportement humain intelligible, en faisant apparaître le lien entre des significations obviées et des significations latentes, en replaçant l'organisation globale des conduites réelles ou imaginaires, imparfaitement cohérentes ou manifestement contradictoires, dans le contexte du projet fondamental qui les sous-entend et les soutient" (op. cit., p. 192).

El psicoanálisis existencial se inscribe, así, en la coordenada de ese proyecto: "Ce projet fondamental ne saurait être arrêté au niveau de la libido, mais les rapports sexuels et eux-mêmes reprennent et intègrent, sur le plan psychosomatique qui leur est propre, des relations plus profondes avec l'être, les autres, le monde. Le déchiffrement de ces relations, une psychanalyse les demandera tout naturellement aux philosophies de l'existence" (pp. 192-193).

El trabajo, pues, del crítico consiste -y aquí se cifra la relación con Starobinski- "à donner le maximum de conscience, à un moment donné de l'histoire, aux vérités authentiques et transhistoriques de la littérature" (p. 193).

Visión del mundo. Douvrovski coincide en este punto con el mismo contenido conceptual que propugna la moderna crítica iconográfica surgida de Erwin Panofsky (cf. Estudios de iconología. Alianza Universidad, 1976. Véanse, igualmente, los estudios de iconografía efectuados en el Warburg Institute, incorporado posteriormente al Courtauld Institute, así como los que, siguiendo el principio metodológico de Panofsky, llevan a cabo, Saxl, Thausing, Riegl, Dehioit y Thode).

Para Douvrovski, la visión del mundo constituye el único criterio válido del valor literario, caracterizado como "unidad", que no debe confundirse con un esquema conceptual. Panofsky distingue a este respecto tres niveles de significación; un primer nivel, subdividido en fáctico y expresivo, resulta de orden sensible; el segundo, o contenido temático convencional, es de orden inteligible y pertenece al mundo de costumbres y tradiciones culturales de una época. El tercero configura propiamente la "visión del mundo"; si los otros dos son analíticos y descriptivos, éste es eminentemente sintético e intrínseco al "objeto" estudiado; "Es en busca de los significados intrínsecos donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común" (Panofsky, op. cit., p. 24).

Doubrovsky define así la visión del mundo:

"Dans la perspective qui est notre (...) si toute existence met en jeu et en question ces rapports fondamentaux avec l'être, les autres, le monde et Dieu, son unité ne saurait être qu'une thématization affective et concrète, accompagnée d'un plus ou moins grand degré de conscience théorique (...) La vision du monde c'est le sens ultime, le goût dernier qu'a, pour un homme, son être ("noces" de Camus, "nausée" de Sartre)" (op. cit., p. 197).

La aproximación crítica así entendida es, a mi entender, de una gran riqueza. En último extremo, el examen de la retórica da cuenta del sentido global que, en cada momento de la historia, tiene para el hombre su propia existencia. Ello implica, a su vez, dos consecuencias de orden secundario, pero no menos importantes. Por un lado, el concepto tradicional de figura retórica como ornato, cambia por el de necesidad; a la "gratuidad" del primero, se opone la "necesidad" del segundo. En gran medida, la oposición contiene otra más general, la que se produce entre alegoría y símbolo. Mientras que en el concepto tradicional las figuras funcionarían como alegorías, -una vez hecha la traducción, la figura no tiene otro valor que el de embellecimiento-, en la segunda concepción, la traducción de la figura no tiene cabida alguna (cf. La voz "figura").

Por otro lado, supone una dimensión ontológica de lo retórico nada frecuente, en virtud de la cual, en la operación de escritura cada existente va generándose a sí mismo dentro de un determinado contexto histórico y social (cf. J. del Prado, "Realidad y verdad: Hacia la escritura como estructuración significativa de la historia", en Filología Moderna, nº 65-67, Universidad Complutense).

REFERENTE

Objeto real o mental exterior al texto o producido por él.  
Aquéllo que el lenguaje dice y aquéllo sobre lo que lo dice.

Bibliografía:

RICOEUR, P. "Langage et référence", en La métaphore vive

LEFEBUE, Op. cit.,

LINSK Le problème du référent, Seuil, 1969

PELLETIER, A.M. Fonctions poétiques. Klincksieck, 1977

RELACIONES SINTAGMATICAS Y RELACIONES PARADIGMATICAS

Sintagmática: relación fundamentada en la concurrencia de frecuencias dentro del mensaje.

Paradigmática: relación fundamentada en la exclusividad de opción dentro de una serie.

Bibliografía:

MARTINET, A. Syntagme et système. La linguistique, 1967.

P.U.F. 2, pp. 1-14

SAUSSURE, F. Cours de linguistique générale. Plon, 1967

POTTIER, B. Linguistique générale. Théorie et description.

Klincksieck, 1974.

RUWET, N. Introduction à la grammaire générative. Plon, 1967.

RELATOR

Elemento que se sitúa en la relación sintagmática y que permite establecer un nexo entre dos o más funciones.

Bibliografía:

CHOMSKY, N. Aspects de la théorie syntaxique. Seuil, 1961

Estructura sintáctica. Siglo XXI, 1974

DUBOIS, L. "La phrase et ses transformations," en Grammaire

Structurale du français. Larousse, 1964

### RETORICA

Conjunto de técnicas translingüísticas empleadas en el texto para transformar la estructura lingüística común en otra semántica, nueva y única.

### Bibliografía:

MORIER, Dictionnaire de poésie et de rhétorique. P.U.F., 1961.

TODOROV-DUCROT. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Artículo "poétique". Seuil, 1972

GENETTE, G. Figures I, Le Seuil, 1966  
Figures II, Le Seuil, 1969  
Figures III, Le Seuil, 1972



-902-

### SEGMENTOS

Secuencias funcionales que componen un texto.

Cambia la segmentación cada vez que hay cambio en la dinámica.

SEMA

Rasgo distintivo de la substancia del significado de un signe. En el análisis empleado en el presente trabajo, cada rasgo pertinente semántico es un sema.

Bibliografía:

POTTIER, B. "Vers une sémantique moderne" T.L.L. Strasbourg,  
II, 1. 1964

DUCHAČEK, O. Précis de sémantique française. Buno 1961

**SEMANTEMA**

Conjunto de los semas específicos del semema.

**Bibliografía:**

Ver la voz "virtuema"

SEMEMA

Término clave del análisis semántico aquí operado. Conjunto de semas que configuran el significado del término en el enunciado.

Bibliografía:

Ver la voz "sema".

SENTIDO Y SIGNIFICADO

Sentido: constante semántico propia de un elemento simple o de un enunciado; posibilidad de significaciones de un texto.

Significado: actualización de esas significaciones en el discurso.

Bibliografía:

TUTESCU, M. Op. cit., pp. 36 y 37

### SIMBOLO

Adopto la definición de Ricoeur que creo la más rica en matices para estudios ulteriores, y la más exacta en el planteamiento de los términos.

"J'appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, sécondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier" (Le conflit des interprétations, p. 16)

En el caso del simbolismo lingüístico, Todorov anota tres rasgos de oposición entre el sentido directo y el indirecto -simbolismo lingüístico propiamente dicho, que domina campos como la literatura o la conversación diaria-:

- diferencias estrictamente lingüísticas (cf. el apartado "sens direct et indirect", en Symbolisme et interprétation)

- diferencias en el número de sentidos: pluralidad de sentidos en lo simbólico.

- diferencias en el orden de aparición: lo simbólico se engarza en el sentido directo y presupone, por lo tanto, una dimensión temporal.

Gilbert Durand, apoyándose en E. Cassirer (Philosophie des symbolischen Formen, III, p. 285), distingue entre tres tipos de signos: signos arbitrarios, que reenvían a una realidad presente o presentable; signos alegóricos, que reenvían

a una realidad difícilmente presentable, y símbolos propiamente dichos, en donde el significado no es en absoluto presentable, remitiendo siempre a un sentido y nunca a algo sensible.

A este respecto, Durand establece en lo simbólico las siguientes notas específicas:

"Significante no arbitrario, no convencional, suficiente e inadecuado o "para-bólico" (sobre esta última nota, cf. Sygne et parabole, Groupe d'Entrevignes, Seuil, 1979).

- Significado: no se da nunca fuera del proceso simbólico y no puede ser captado por el pensamiento directo.

- Relación entre uno y otro: relación de epifanía (en nuestro caso añadiríamos, con cierta reserva, una relación de implicación).

- Dominio específico: simbólica

semántica

Durand aborda la definición de acuerdo con la cualidad interna de lo simbólico: "Sygne renvoyant à un indicible et invisible signifié et par là étant obligé d'un carnet concrètement cette adéquation qui lui échappe, et cela par le jeu des redondances mythiques, rituelles, iconographiques qui corrigent et complètent inépuisablement l'inadéquation" (L'imagination symbolique, p. 14)

El símbolo, no es, así, de naturaleza lingüística, afir-

mación que se encuentra también en Todorov (cf. op. cit., pp. 15-16), al resultar no arbitrario y no lineal (frente al concepto de linealidad de lo lingüístico en Saussure), puesto que se desarrolla en varias dimensiones (pluridimensionalidad de lo simbólico y riqueza de planos isotópicos).

En este sentido, el arquetipo se diferencia del símbolo por su falta de ambivalencia y su constante universalidad.

En lo que atañe a la "epifanía", Durand entiende por ello la aparición de lo no presentable en y por el significante. De aquí que hablase antes de una relación de implicación. A este respecto, Durand señala el mecanismo operacional de redundancia propio de lo simbólico, noción que no sólo no es común al concepto de poeticidad de Jakobson, sino que, en último extremo, resultaría contrapuesto:

"L'impérialisme du signifiant, qui en se répétant arrive à intégrer dans une seule figure les qualités les plus contradictoires, comme l'impérialisme du signifié qui arrive à déborder surtout l'univers sensible pour se manifester, répétant inlassablement l'acte "épiphanique", possèdent le caractère commun de la rédundance. C'est par le pouvoir de répéter que le symbole comble indéfiniment son inadéquation fondamentale. Mais cette répétition n'est pas tautologique: elle est perfectionnante par approximation accumulées" (op. cit., pp. 10-11)



Ello implica que el símbolo no expresa nada ajeno a él, error de concepto que suele estar muy extendido, sino que genera su propia significación en y dentro de sí.

En Finitude et culpabilité, Paul Ricoeur distingue una triple dimensión del significante simbólico, cuyo desarrollo implica un estudio posterior. La concepción de Ricoeur es prácticamente totalizadora. Copio las líneas en donde define cada una de esas dimensiones:

1. Dimensión cósmica:

"C'est d'abord sur le monde, sur des éléments ou des aspects du monde, sur le ciel, sur le soleil et la lune, sur les eaux et la végétation que l'homme lit le sacré (...). C'est donc d'abord le soleil, la lune, les eaux, e'est-à-dire des réalités cosmiques, qui sont symboles (Finitude et culpabilité, p. 18; cf., también, Raymond Jean, De Baudelaire au Surréalisme, Paris, J. Corti, 1969).

El significante simbólico resulta, pues, del mundo material. Aquí introduce Ricoeur una cuestión de la máxima importancia en lo que atañe al lenguaje poético. Anoto tanto la pregunta cuanto su respuesta:

"Dirons-nous alors que le symbole par son aspect cosmique est antérieur, voir étranger au langage? Non point: être symbole pour ces réalités c'est recueillir dans un noeud de présence une masse d'intentions significatives

qui, avant de donner à penser, donnent à parler; la manifestation symbolique comme chose est une matrice de significations symboliques comme paroles; on n'a pas jamais fini de dire le ciel (pour prendre le premier exemple sur lequel Eliade exerce sa phénoménologie comparatiste). (...) manifestation et signification sont strictement contemporaines et réciproques; la concrétion dans la chose est la contrepartie de la surdétermination d'un sens inépuisable qui se ramifie dans le cosmique, dans l'éthique et le politique. Ainsi le symbole-chose est puissance d'innombrables symboles par les qui en retour s'énouent dans une manifestation singulière du cosmos (ibid.)"

2. Punto dimensión onírica:

"C'est dans le rêve que l'on peut surprendre le passage de la fonction "cosmique" à la fonction "psychique" des symbolismes (...) on ne comprendrait pas que le symbole puisse signifier le lien entre l'être de l'homme et l'être total, si on opposait les unes aux autres les hiérophanies selon la phénoménologie de la religion et les productions oniriques selon la psychanalyse freudienne ou jungienne (du moins celles qui, de l'aveu de Freud lui-même, dépassent les projections de l'histoire individuelle et plongent, par-delà l'archéologie privée d'un sujet, dans les représentations communes d'une cul-

ture, voir dans le folklore de l'humanité entière"); manifester le secret sur le "cosmos" et le manifester dans la "psyché" c'est la même chose (...) La replongée dans notre archaïsme est sans doute le moyen détourné par lequel nous nous immergeons dans l'archaïsme de l'humanité" (op. cit., pp. 19-20)

### 3. Dimensión poética

En este último punto, lo "poético" debe entenderse como "verbal", en la acepción que Bachelard otorga al término; es decir, la capacidad de hacer presentes -no de mimetizar- las cosas en el surgimiento del lenguaje, movimiento "où il met le langage en état d'émergence". Bachelard, La Poétique de l'espace, J. Corti, Paris, 1957.

El término "símbolo, dada la pluralidad de acepciones con que suele emplearse, se presta fácilmente a confusión. En mi caso particular lo utilizaré siempre con la primera definición consignada. No obstante, emplearé con preferencia la expresión "complejo metafórico" (ver la voz metáfora).

### SÍMBOLO Y ALEGORÍA

La pareja símbolo-alegoría suele prestarse igualmente a confusión. Entiendo por alegoría el signo que, partiendo de una idea abstracta, desemboca en una figura. En ella, el sentido literal es contingente, y el significado segundo resulta externo. Durand, apoyándose en Ricoeur, afirma: "L'allégorie est traduction concrète d'une idée difficile à saisir ou à exprimer simplement. Les signes allégoriques contiennent toujours un élément concret ou exemplaire du signifié" (L'imagination symbolique, p. 6). Ricoeur añade: "Une fois la traduction faite on peut laisser tomber l'allégorie désormais inutile" (Finitude et culpabilité, p. 23). En este sentido, la alegoría es ya hermeneútica, en tanto que el símbolo precede a la hermeneútica.

#### Bibliografía:

GODET, P. Signe et symbole.

RICOEUR, P. Finitude et culpabilité, vol. II

DURAND, G. L'imagination symbolique.

PEPIN, M. Mythe et allégorie.

SUPERESTRUCTURA

Discurso dentro del discurso configurado por el conjunto de concepciones de orden ideal de un autor, un texto, etc.

Bibliografía:

DEL PRADO, J. "Realidad y verdad: Hacia la escritura como estructuración significativa de la historia", en Filología moderna, Universidad Complutense, 1979, nº 65-67

-915-

TAXINOMIA

Descripción y clasificación de elementos según un orden preestablecido.

TEMA - TEMATISMO

Por "tema" entiendo exclusivamente la acepción que otorgan al término las modernas críticas temáticas, es decir, "la coloración afectiva de toda experiencia humana en un nivel en el que se ponen en juego las relaciones fundamentales de la existencia; el modo particular en que cada hombre vive su relación con el mundo, con los otros y con Dios. El tema es, de esta suerte, una elección del ser que radica en el centro de toda "visión del mundo": su afirmación y desarrollo constituyen el soporte y el armazón de cualquier obra literaria o, si se quiere, su arquitectura" (S. Douvrosky, Pourquoi la nouvelle critique, Marcure de France, 1968, p. 103).

Diversos términos interesan en la definición. Por un lado, la expresión "tema afectivo"; lo afectivo matiza la visión del mundo ("modo particular") en una dirección irreductiblemente personal ("cada persona"), "deformando" la visión general o status quo. El segundo es el de "visión del mundo". El texto se configura en torno a un núcleo central que no es otro que ese "choix d'être". El tercero, plenamente vinculado al anterior, es el término "arquitectura" o composición: estructuración del texto según una arquitectura interior, y no formal.

Un caso particular de tematismo es el operado por Jean Paul Weber. En él, la coherencia de la obra resulta de la mo-

dulación de un único tema. En la concepción de Weber, la más próxima a la psicocrítica de Mauryon dentro de las diversas escuelas críticas temáticas, el tema resulta definido del modo siguiente:

"Nous entendons par thème un événement ou une situation (au sens plus large du mot) infantiles, susceptibles de se manifester -en général inconsciemment- dans une oeuvre ou un ensemble d'oeuvres (...) soit symboliquement, soit "en clair", étant entendu que par symbole nous comprenons tout substitut analogique du symbolisé" (Génèse de l'oeuvre poétique, pp. 13 y 19).

Más rica en resonancias posteriores al permitir la relación con otras escuelas críticas, resulta la concepción de Jean Pierre Richard. Esta será, pues, la que se adopte en el presente trabajo:

"Un thème serait alors en principe concret d'organisation, un schème, ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde". "Comprendre un thème, c'est encore déployer ses multiples valeurs". (L'univers imaginaire de Mallarmé, pp. 24 y 27).

La concepción de Starobinski ha sido mencionada ya al tratar la escuela de Mauryon. Para mayor exactitud en los términos, véase en L'oeil Vivant, Gallimard, 1957, los términos: símbolo, pp. 57-78; culpa, pp. 98-99; estructura interna y



estructura externa, sustituyendo a fondo y forma, pp. 139;  
"Sur-moi", pp. 53-61; complejo, p. 204; percepción, p. 167;  
sensación, p. 224.

TOPIA

Conjunto de elementos descriptivos que configuran la  
coordenada espacial.

Bibliograffa

GIORAN. Utopie et civilisation. Weber, 1973

TROUSSON. Voyages aux pays de nulle part. Université de  
Bruxelles, 1979

TOPICA

Conjunto de temas, motivos y módulos narrativos, poéticos y dramáticos, propio de un género en un momento histórico determinado.

TRANSGRESION CLASEMATICO Y ESPECTRO METASEMEMICO

Transgresión clasemática: alteración en el nivel denotativo de los rasgos sémicos contextuales que procura un nuevo espectro de significado y, en consecuencia, de referencia.

Espectro metasemémico: red de asociaciones diferentes que, por su carácter eminentemente dinámico, configuran el metasemema, siendo éste, por excelencia, la unidad de sentido complejo.

Las dos voces provienen de la gramática transformacional y generativa; pertenecen a la semántica del enunciado, y no de la enunciación, como el sema, semema, etc.

Bibliografía:

TUTESCU, M. Précis de sémantique française. Klinksieck, 1963

WEINRICH, On the semantic structure of language, La Haye, 1973

MESCHONIC, H. "Le champ lexical du mot idées". La linguistique, II, junio 1970

RASTIER, F.R. "Systématique des isotopies" Essais de sémiotique, junio 1969

ARRIVE, M. "Pour une théorie des textes poli-isotopiques" Langage III, mayo 1972 (Este artículo estructura

las unidades discursivas superiores a la frase; de acuerdo con ello, la semántica sale de los límites de la frase para alcanzar el universo del texto literario)

TRANSTEXTUALIDAD

Fenómeno por el que un texto remite a otros ajenos a él.

Bibliografía:

GENETTE, G. Introduction à l'architexte, Seuil, 1970

### VIRTUEMA

Cónjunto de los semas connotativos de un semema.

El estudio del virtuema se sitúa siempre en el nivel connotativo. En el presente estudio, toda transgresión clasemática se ha operado con un sema virtual que genera una nueva unidad de significado en el enunciado; ello es básico para comprender el estudio, ya que al ser la poesía de Pierre Jean Jouve una pura creación semántica, la generación de significado se ha obtenido siempre por un proceso virtual. Este tipo de análisis se tipifica en el estudio de los catalizadores.

### Bibliografía:

- POTTIER, B. "Vers une sémantique moderne". T.L.L. Strasbourg, II, 1. 1964
- DUCHACEK, O. Précis de sémantique française. Buno, 1961
- COSERIU, E. Principios de semántica estructural. Gredos, 1977

APENDICE BIBLIOGRAFICO



## BIBLIOGRAFIA

### Obras de Pierre Jean Jouve

#### Antologías

A une Soie (Prose et Vers ). Fribourg (Suisse): Edit. L.U.F.  
Egloff, 1945

Les Témoins. Neuchâtel (Suisse): Les Cahiers du Rhône, edit.  
de la Baconnière, 1943

#### Artículos

"Commentaire à Vagadu", Nouvelle Revue Française, XXXVII  
(1931), 923-928

"Lulu et la Censure", Mercure de France, nº 1191-1192 (nov.-  
dic. 1962), 321-332

"Miroir", Les Lettres Nouvelles, nº 12 (febr. 1954), 161-170

"Vue en miroir, journal", La Table Ronde, nº 74 (febr. 1954),  
132-136

#### Varios

L'Homme du 18 juin. Fribourg (Suisse): Edic. L.U.F. Egloff,  
1945.

Processionnal de la Force Anglaise. Fribourg (Suisse): Edic.  
L.U.F. Egloff, 1944

#### Ensayos y Prosas

Commentaires. Neuchâtel (Suisse): Edic. de la Baconnière, 1950  
Défense et Illustration. Neuchâtel (Suisse): Edic. Ides et  
Calendes, 1943; Paris: Charlot, 1946  
Le Don Juan de Mozart. Fribourg (Suisse): Edic. L.U.F. Egloff,  
1942; Fribourg (Suisse): Edic. L.U.F. Egloff, 1944; Pa-  
ris: Edic. L.U.F. Egloff, 1948; Paris: Libr. Plon, 1953  
En Miroir, Journal sans Date. Paris: Mercure de France, 1954  
Proses. Paris: Mercure de France, 1960  
Tombeau de Baudelaire. Paris: Edit. du Seuil, 1958  
Wozzek ou le Nouvel Opéra. Paris: Libr. Plon, 1953

#### Poesía

Moires. Paris: Mercure de France, 1962  
Poesie 1925-1936. Paris: Mercure de France, 1964  
Poesie 1939-1947. Paris: Mercure de France, 1965  
Poesie 1949-1952. Paris: Mercure de France, 1966  
Sueur de Sang. Paris: Mercure de France, 1955  
Ténèbre. Paris: Mercure de France, 1965

#### Novelas y Relatos

Aventure de Catherine Crachat (Hécate-Vagadu). Paris: Edic.

L.U.F. Egloff, 1947

Hécate. Paris: Gallimard, 1928; Paris: Mercure de France, 1963

Histoires Sanglantes. Paris: Gallimard, 1932

Histoires Sanglantes (Histoires Sanglantes - La Scène capitale). Paris. Edic. L.U.F. Egloff, 1948

Le Monde Désert. Paris: Gallimard, 1927; Paris: Mercure de France, 1960

Paulina. Paris: Gallimard, 1925; Paris: Mercure de France, 1959.

La Scène Capitale. Paris: Gallimard, 1935

La Scène Capitale (Histoires Sanglantes - La Scène Capitale).

Paris: Mercure de France, 1961

Vagadu. Paris: Mercure de France, 1963

#### Traducciones

Glose de Sainte Thérèse d'Avila. En colaboración con Rolland-Simon. Paris: Edic. G.L.W., 1939. Nouvelle édition, Alger: Edmond Charlot, 1941

Macbeth. Oeuvres complètes de Shakespeare, Vol. V. Paris: Club Français du Livre, s.d.

Othello de Shakespeare. Paris: Mercure de France, s.d.

Poèmes de la Folie de Hölderlin. En colaboración con Pierre Klossowski. Paris: Fourcade, 1930

Roméo et Juliette. Oeuvres complètes de Shakespeare. Vol. II.

Paris: Le Club Français du Livre, 1956

Roméo et Juliette de Shakespeare. En colaboración con Georges Pitoeff. Paris: Gallimard, 1937

Les Sonnets de Shakespeare. Paris: Edic. du Saggitaire, 1955

Monografías y artículos sobre Jouve

ALEXANDRE, Paul. "l'oeuvre romanesque", Pierre Jean Jouve.

Poète et romancier. La Baconnière, Neuchâtel, 1946

BIOT, C. Relation de la Faute, de L'Eros et de la Mort dans l'oeuvre romanesque de Pierre Jean Jouve. Aix-en-Provence: Publications des Annales de la Faculté des Lettres, 1962

CALLANDER, M. The Poetry of Pierre Jean Jouve. Manchester: Manchester University Press, 1965

HUGUENIN, E. Pierre Jean Jouve, Poète et Romancier. Genève: O. Zeluck, 1947

MICHE, R. Pierre Jean Jouve. Paris. P. Seghers, 1956

La Scène Capitale de Pierre Jean Jouve. Bruxelles: La Maison du Poète, 1942

SATAROBINSKY, EIGELDINGER, ALEXANDRE. Pierre Jean Jouve Poète et Romancier. Neuchâtel: La Baconnière, 1946

& & &

ABIRACHED, R. "Jouve romanier", Nouvelle Revue Française, n° 124 (avril, 1963), 689-693

BASTIDE, Roger. "A propos de Pierre Jean Jouve", Cahiers du Sud, 1934, 219-223

BEGUIN, Albert. "Le Poète en son Miroir", Esprit, n° 217-218, 1954, 288-293

BERGER, Yves. "Pierre Jean Jouve: l'Homme qui ne croit pas à la liberté", L'Express, n° 612, 7 marzo, 1963

BOISDEFFRES, Pierre de. "Pierre Jean Jouve, Grand Prix National des Lettres", Revue de Paris, marzo 1963, 139-141

BOUSQUET, Joe. "A propos de La Scène Capitale", Cahiers du Sud, 1936

"Explications sur Pierre Jean Jouve", Cahiers du Sud, 1933, 713-718

"Vagadu par Pierre Jean Jouve, Cahiers du Sud, 1932,

CHALON, Jean. "Pierre Jean Jouve par lui-même", Figaro Littéraire, n° 973, décembre 1974

EMMANUEL, Pierre. "Pierre Jean Jouve", Table Ronde, enero, 1950

"Pierre Jean Jouve, architecte de l'âme", Figaro Littéraire, novembre 1972

FERNANDEZ, Ramón. "Le Monde Désert", Nouvelle Revue Française, junio 1927

FOUCHET, Max-Pol. "Eros et la Mort", Nouvelles Littéraires, novembre, 1962

GROS, Léon-Gabriel. "Architecture de Pierre Jean Jouve", Cahiers du Sud, n° 246, 1946, 391-397

JOUBE, Blanche Reverchon. "Moments d'une psychanalyse", Nouvelle Revue Française, n° 234, marzo 1933, 353-385

LECOMTE, Marcel. "Sur le thème Nada dans l'oeuvre de Pierre

- Jean Jouve, Synthèse, n° 100, septembre 1954
- LORENT, Laure M. "La culpabilité de l'amour charnel chez Pierre Jean Jouve", La Revue Nouvelle, mayo 1964, 467-479
- MICHA, René. "a partir des proses de Pierre Jean Jouve", Cahiers du Sud, n° 358, 1961, 428-435
- "L'Univers de Jouve", Cahiers du Sud, n° 240, 1941
- PICON, Gaétan. "L'Oeuvre de Pierre Jean Jouve", Mercure de France, n° 1104, 1955, 679-684
- PIROU, Georges, "Avec Pierre Jean Jouve". Mercure de France, n° 1124, 1962, 739-741
- "Pierre Jean Jouve ou l'incontrôlable contrôle", Mercure de France, n° 1161m 1960, 173-176
- SCHWAB, Raymond. "Sueur de Sang par Pierre Jean Jouve", Nouvelle Revue Française, XL, octobre 1933, 627
- STAROBINSKI, Jean. "La mélancolie d'une belle journée". Nouvelle Revue Française, n° 183, marzo 1968, 387-402
- THIBAUDET, Albert. "Le Monde Désert". Candide, Febrero 1927
- WAHL, Jean. "L'oeuvre de Pierre Jean Jouve". Cahiers du Journal des Poètes, 1940

& & &

Número monográfico de Cahiers de L'Herne. "Pierre Jean Jouve". Dirigido por Robert Kop y Dominique de Roux, acompa-

hado de una bibliografía crítica de la obra de Pierre Jean Jouve efectuada por Francois d'Argent (la bibliografía es exhaustiva). Relación de los estudios:

STAROBINSKY, Jean. La dramaturgie, l'interprétation, la poésie

UNGARETTI, Giuseppe. Sous le signe de Niobé

EMMANUEL, Pierre. Ma fidélité continue

BONNEFOY, Yves. Pierre Jean Jouve

MANDIARGUES, André Pierre de. Jouve

ROMAINS, Jules. Hommage

KAECH, René. Carona ou l'initiation du poète

BILLE, Sc. Une voix dans le monde désert

TROLLET, Gilbert. Pierre Jean Jouve et "Sueur de sang"

BAUCHAU, H. Pierre Jean Jouve en Engadine

DATHEIL, Raymond. Le sens de la prémonition chez Pierre Jean Jouve

CATTAUI, Georges. Comme Mallarmé...

ROY, Jules. Génie au diadème d'étoiles

CHAUVEL, Jean. L'homme libre

SALIS, Jean R. de. Les années d'exile

CASSOU, Jean. Au service du drame

WYSS, André. Meurtre sur Scène

FANO, M. Entretien sur Don Juan et Wozzeck

AMROUCHE, J. Le poète de l'angoisse humaine

PRIVAT, B. La fortune du silence

BIGELDINGER, Marc. Les hauteurs du langage



RIESE, L. Sur "Le Paradis perdu"

BRODA, M. Hélène fonction de la morte

BLANCHARD, J.M. Pierre Jean Jouve et l'intégration du poème

LALLIER, F. Sur "Ode"

MICHA, R. Sur "Ténébre"

& & &

Obras generales.-

ALBERES, R.M. L'Aventure intellectuelle du XX siècle. Alban Michel, 1963

Bilan littéraire du XX siècle. Aubier Montaigne, 1962

BILLY, A. La littérature française contemporaine. A.Colin, 1927

BOUNURE, G. Marelles sur le Pavis. Plon, 1958

EMMANUEL, P. Le Goût de l'Un. Seuil, 1963

KUSHNER, E. Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine. Nizet, 1961

LALOU, R. Le Roman français depuis 1900. P.U.F, 1947

PICON, G. Panorama de la nouvelle littérature française.  
Gallimard, 1960

L'Usage de la lecture. Mercure de France, 1960

RAYMOND, M. De Baudelaire au surréalisme. Corti, 1952

ROUSSELOT, J. Présences contemporaines. Debresse, 1958

SIMON, P.H. Histoire de la littérature française au XX siècle.

THIBAUDET, A. Réflexions sur le roman. Gallimard, 1938



O. Introducción

I. Dinámica textual . . . . .	p. 36
. Estudio Analítico . . . . .	p. 36
Principio metodológico de análisis . "O sépulcre".	
"Songe". "Il n'y a pas besoin". "Nous sommes loin".	
"Juge éternel". "Est accomplie". "Le sang humain".	
"Le cer naft de l'action". "Ariane poésie". "Phénix	
I". "Phénix II". "Phénix III". "Phénix IV". "Phénix	
V".	
. Estudio sintético y establecimiento de una dinámica	
general a la obra de Jouve . . . . .	p. 290
El cambio; un primer esbozo de la coordenada ética.	
Dinámicas y constantes temáticas. La antítesis. Es-	
tructuración cíclica. Productores del movimiento I;	
el espacio de Dios. Productores del movimiento II;	
creación de un mundo onírico en futuro. Productores	
del movimiento III; el fenómeno cuantitativo. Pro-	
ductores del movimiento IV; el componente afijal.	
Productores del movimiento V; la negación; la doble	
negación. La alternancia de los dos segmentos: des-	
cripción y reflexión. Los procesos de nominaliza-	
ción. Dinámica general.	
II. Creación de un universo imaginario . . . . .	p. 358
. Coordenada temporal. . . . .	p. 359
El origen. La textura y la fibra. La atadura. La ca-	
bellera. La pluralidad. Lo cuantitativo. El espesor	

La fragmentación y la discontinuidad. El caos. La  
pérdida y el extravío. El descenso. El alba. La no-  
che. La memoria

. Coordinada espacial . . . . . p. 444

La superficie y lo interno. Lo abierto y la clausu-  
ra. La altura y el descenso. La llanura. Espaciali-  
zación de lo temporal.

III. Las formas dominantes de la percepción. . . . . p. 467

. Catalizadores psicosensoriales de la percepción.-

Materia y forma . . . . . p. 468

. Inventario . . . . . p. 472

. Estudio clasificatorio . . . . . p. 585

Catalizador geológico . . . . . p. 586

La montaña ..El abismo. La llanura. El metal.

La piedra. La gravedad. Las aguas vivas. Las  
aguas muertas

Catalizador climático. . . . . p. 602

La aurora y el rocío. El sol de mediodía. La  
nubosidad. El viento, la tempestad y el hurac-  
cán. Lo desértico. El sol poniente. La noche.

Catalizador vegetal. . . . . p. 651

"Le marais". "La lande". La turbera. El mato-  
rral. La hierba y el musgo. El árbol, el bos-

que y el ramaje.

El cuerpo..... p. 699

Fragmentación del cuerpo de la mujer. La boca y  
la dentadura. Los senos. El vientre. El corazón  
y la sangre. Animalización de lo humano.

Las formas de conocimiento sensorial..... p. 728

La vista. Catalizador espacial. Geometrización  
del espacio. Catalizador arquitectónico. Catali-  
zador escultórico. El cromatismo. El fuego y la  
luminosidad. El tacto. Catalizador término.

IV. Las formas dominantes de la producción semántica....p. 828

. Catalizadores de la producción semántica.....p. 828

Análisis de transgresiones clasemáticas contex-  
tuales.

Tipología

Conclusiones

V. Glosario de términos.....p. 847

. Voces semánticas:

Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas...p. 898

Denotación y connotación.....p. 858

Codificación-Descodificación.....p. 856

Sentido y significado.....p. 906

Sema.....p. 903

Semema.....	p. 905
Semantema.....	p. 904
Núcleo sémico.....	p. 891
Virtuema.....	p. 924
Archisemema.....	p. 849
Noema y mundo noémico.....	p. 890
Campo sémico.....	p. 852
Definición sémica.....	p. 857
Relator.....	p. 900
Proceso de nominalización.....	p. 893
Transgresión clasemática y espectro noémico.....	p. 921
Metáfora.....	p. 881
Referente.....	p. 898

. Voces Temáticas:

Tema.....	p. 916
Interpretación.....	p. 879
Descripción.....	p. 859
Imagen.....	p. 867
Imaginación material.....	p. 872
Arquetipo.....	p. 850
Esquema.....	p. 862
Símbolo.....	p. 907
Símbolo y alegoría.....	p. 913
Mito.....	p. 888

Catalizador.....	p. 853
Infraestructura psicosenso	p. 876
Topía.....	p. 919
Eucronía.....	p. 864
Metáfora obsesiva.....	p. 882
Psicoanálisis existencial y visión del mundo.....	p. 894
Intencionalidad.....	p. 877

**Voces estructurales:**

Estructura.....	p. 863
Crítica inmanente.....	p. 855
Práctica significativa.....	p. 892
Discurso.....	p. 861
Mímesis-Diégesis.....	p. 886
Dinámica.....	p. 860
Actante y mundo actancial.....	p. 848
Función.....	p. 866
Figura.....	p. 865
Retórica.....	p. 901
Morfología.....	p. 889
Taxinomía.....	p. 915
Bisagra.....	p. 851
Segmento.....	p. 902
Tópica.....	p. 920
Intertextualidad.....	p. 880

-941-

Transtextualidad.....	p. 923
Superestructura.....	p. 914
Metalenguaje.....	p. 885

VI. Apéndice Bibliográfico.....	p. 925
---------------------------------	--------



BIBLIOTECA